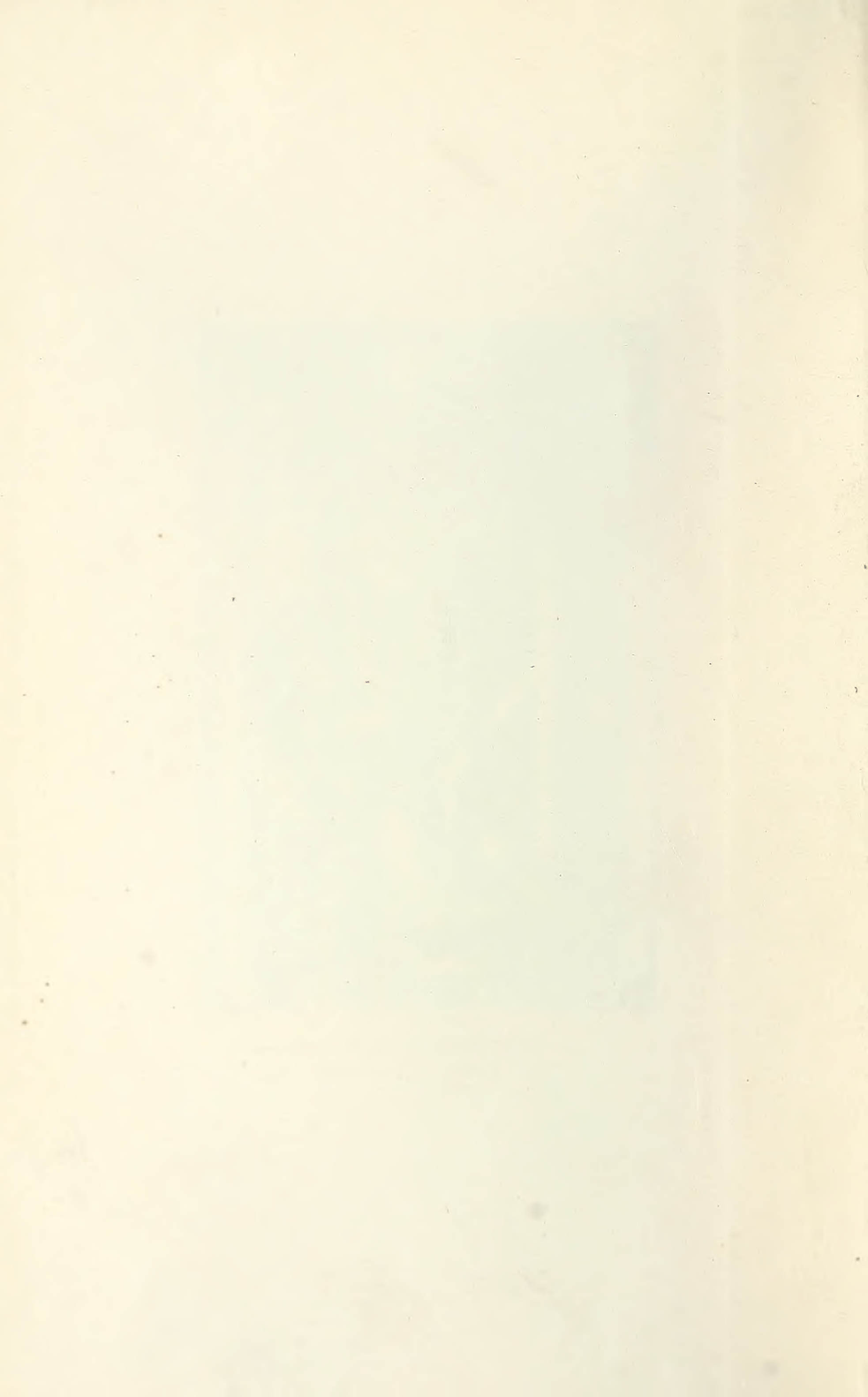

3 1761 03555 7362
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY


EX LIBRIS RICHARDI M. MEYER



DIE MYTHOLOGIE IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

VON KLOPSTOCK BIS WAGNER

VON

DR. FRITZ STRICH

PRIVATDOZENT FÜR DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

BAND II

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1910

Inhalts-Verzeichnis.

Druckfehler und Berichtigungen zu Bd. I und II.

Bd. I.

S. 6, Z. 29 lies Ästhetik statt Asthetik.
„ 7, „ 12 „ Übersinnliche statt Ubersinnliche.
„ 77, „ 14 „ selbst statt selbt.
„ 77, „ 26 „ Katholicismus statt Katholicismns.
„ 84, „ 31 „ Lukrez statt Lucrez.
„ 86, „ 29 ff. Daß Wielands Kampf gegen die Mythologie nicht in direkter Beziehung zu Voltaire und Bayle steht, ist doch nicht aufrecht zu halten. Gehörten sie doch zu den Schriftstellern, die Wieland am allereifrigsten las.
„ 94, „ 13 „ strafen will statt straft.
„ 139, „ 33 „ auch Pope — als Metaphysiker — nicht statt auch Pope nicht.
„ 152, „ 10 „ Übereinstimmung statt Ubereinstimmung.
„ 217, Anm. 1, Z. 4 lies das statt daß.
„ 227, Z. 36. Der Abschied Apolls von den Musen gehört nicht in diesen Zusammenhang, sondern ist ein allegorisches Vorspiel für das Theater.
„ 232, Anm. 2 lies Symbol der künstlichen Erhitzung wie auch das häusliche Herdfeuer statt Symbol des häuslichen Herdfeuers.
„ 245, Z. 12 lies der menschlichen Gesellschaft statt der Menschen.
„ 265, „ 1 „ Übergang statt Ubergang.
„ 364, „ 25 „ Äther statt Ather.
„ 480, „ 14 „ ausgesprochenen statt ansgesprochenen.

Bd. II.

S. 313 ist vor die erste Zeile die erste Zeile von S. 314 zu setzen. Die erste Zeile von S. 314 ist zu streichen.
„ 420, Z. 1 lies Novelle statt Novellle.



3. Kapitel.

Schleiermachers Reden und Friedrich Schlegels neue Mythologie.

§ 1. Die Reden.

Die Reden Schleiermachers gaben nicht nur Novalis, sondern der ganzen Romantik erst die letzte Richtung auf Religion. Und da ist denn ein merkwürdiges Schauspiel zu sehen: Schleiermacher, der heftigste Gegner einer jeden Mythologie, welche sie auch sei, dessen Reden gerade in der Vernichtung der Mythologie Kern und Zentrum haben, hat gerade mit diesen Reden die Idee der neuen Mythologie in der Romantik zur letzten Reife gebracht, so daß er sich selbst später gezwungen sah, gegen das Mißverständnis anzukämpfen. Es lagen eben in seinem Werke gewisse Keime, aus denen sich in mehr dichterisch gestimmten Geistern die Idee der Mythologie fast mit Notwendigkeit entwickeln mußte, wenn der Boden schon so stark bereitet war.

Schlegel hat das Entstehen der Reden über die Religion miterlebt. Er ist sicherlich auch nicht ganz untätig dabei gewesen. In seinem Kopfe spukten damals schon unklare Ideen zur Stiftung einer neuen Religion. Seine religiöse Anschauung des Spinoza, die er mit Novalis teilte, hat in Schleiermachers Reden deutliche Spuren hinterlassen. Auch sonst noch erinnert manches in den Reden an seine Fragmente und an den Blütenstaub von Novalis. Aber die Grundidee des ganzen Werkes ist eben die Idee der Romantik überhaupt und entsprang der Sehnsucht nach Anschauung des Unendlichen. Es war das Problem der romantischen Dichter, das Unendliche gleichsam durch symbolische Gestaltung sich im

Bilde zu vergegenwärtigen. Schleiermacher war zu wenig Dichter, um nach einer bildlichen Anschauung des Universums zu verlangen. Die Anschauung des Universums ist Religion. Aber sie ist dem Gefühle und nicht den Sinnen gegeben. Und darum verwarf Schleiermacher jede Mythologie, welche nichts anderes als bildliche Anschauung des Unendlichen ist. Aber die Romantiker haben doch auf Schleiermacher Einfluß genug gewonnen, um das ehrliche Bestreben in ihm zu erwecken, auch der Kunst und ihrer religiösen Aufgabe gerecht zu werden. Das wird man besonders Friedrich Schlegel zugute schreiben können. Die Dichter und Künstler, das heißt die Menschen, welche zu ihrem Streben nach Ausdehnung und Durchdringung auch jene mystische und schöpferische Sinnlichkeit haben, die allem Innern auch ein äußeres Dasein zu geben strebt, sie sind die berufenen Mittler für die bloß Irdischen und Sinnlichen, welche die höhere Grundkraft der Menschheit, das Streben nach dem Unendlichen, nicht nutzen können. Denn sie stellen ihnen das Himmlische und Göttliche als einen Gegenstand des Genusses und der Vereinigung dar. Dieses höhere Priestertum ist die Quelle aller heiligen Kunstwerke. Denn jeder Sehende, dem die Augen für das Universum geöffnet sind, ist ein neuer Priester, ein neuer Mittler, ein neues Organ. Schleiermacher selbst gestand bescheiden ein, daß er den Weg vom Kunstsinne zur Religion nicht kenne, und das sei auch seine schärfste Beschränkung, die Lücke, die er tief in seinem Wesen fühle. Aber er glaubte an die Möglichkeit dieses Überganges, glaubte ohne es selbst zu fassen, daß mehr als irgend etwas anderes der Anblick großer und erhabener Kunstwerke den Sinn für das Universum erwecken könne. Freilich: der morgenländische Mystizismus fand das Universum auf dem Wege der abgezogensten Selbstbeschauung. Und jede Religion ging von der Weltanschauung aus, deren Schematismus der Himmel oder die organische Natur war.[*] In dem vielgötterigen Ägypten mag die reinste Anschauung des ursprünglichen Unendlichen und Lebendigen neben der finstersten Superstition und der sinnlosesten Mytho-

*) Vgl. Schelling: Die griechische Mythologie war ein Schematismus der Natur.

logie gewandelt haben. Eine Kunstreligion aber, die Völker und Zeiten beherrschte, hat es nicht gegeben. Nur hat sich der Kunstsinn jenen beiden Arten der Religion nie genähert, ohne sie mit neuer Schönheit und Heiligkeit zu überschütten und ihre ursprüngliche Beschränktheit freundlich zu mildern. So wurde die Naturreligion der Griechen durch die alten Weisen und Dichter in eine schönere und fröhlichere Gestalt umgewandelt. Plato erhob die Mystik auf den Gipfel der Göttlichkeit und der Menschlichkeit. Schleiermacher selbst hat ganz in Platos Weise die griechischen Mythen in seinen Reden verwendet. So die Mythen von Prometheus und Herkules u. a. Er gebrauchte diese und nicht christliche Bilder wohl deshalb, weil der Gebrauch der christlichen Mythologie allzu leicht die Meinung erregen konnte, daß er sie als Theologe brauche und an sie, die er doch nur für Mythologie hielt, wirklich glaube.)

Jetzt aber stehen Religion und Kunst nebeneinander wie zwei befreundete Seelen, die den Weg zur Vereinigung nicht finden können. Das ist also ein Problem der Zukunft, diese beiden Quellen der Anschauung des Unendlichen in ein Bett zu leiten. (Der von den Romantikern wirklich gemachte Versuch dazu war dann freilich nicht in Schleiermachers Sinne.)

Der zweite Weg zur Religion geht vom Idealismus aus, welcher den Menschen zum Begriff der Wechselwirkung mit der Welt erhob und ihm sich nicht nur als Geschöpf, sondern als Schöpfer zugleich kennen lehrte. Dadurch kann er das Universum nun in sich selber finden. Alles außer ihm ist nur ein anderes in ihm, alles ist der Wiederschein seines Geistes, so wie sein Geist der Abdruck von allem ist. Und so kann er sich in diesem Wiederschein suchen, ohne sich zu verlieren. Denn alles liegt in ihm. Freilich darf der vollendete Idealismus das Universum nicht vernichten, indem er es zu einer bloßen Allegorie, zu einem nichtigen Schattenbilde der eigenen Beschränktheit herabwürdigt. Religion muß ihm das Gegengewicht halten und ihn einen höheren Realismus ahnen lassen als den, welchen er so kühn und mit so vollem Recht sich unterordnet. Einen solchen Realismus hat schon der heilige, verstoßene Spinoza geahnt. Denn ihn durchdrang

der hohe Weltgeist. Das Unendliche war sein Anfang und Ende, das Universum seine einzige und ewige Liebe. Er spiegelte sich in der ewigen Welt und betrachtete sich selbst als ihren Spiegel. Und das ist echte Religion: Anschauung und Gefühl des Universums.[1]

Mit einem solch religiösen Realismus hat aber die Naturreligion gar nichts gemeinsam; die äußere Natur, welche von so vielen für den ersten und vornehmsten Tempel der Gottheit, für das innerste Heiligtum der Religion gehalten wird, ist nur der äußerste Vorhof derselben. Weder Furcht vor den materiellen Kräften noch Freude an den Schönheiten der körperlichen Natur kann die erste Anschauung der Welt und ihres Geistes geben. „Nicht im Donner des Himmels, noch in den furchtbaren Wogen des Meeres sollt Ihr das allmächtige Wesen erkennen, nicht im Schmelz der Blumen, noch im Glanz der Abendröte das Liebliche und Gütevolle.“ Furcht und Genuß mag die roheren Söhne der Erde zuerst auf die Religion vorbereitet haben, aber diese Empfindungen selbst sind nicht Religion. Alle Ahnungen des Unsichtbaren, die den Menschen auf diesem Wege gekommen sind, waren nicht religiös, sondern philosophisch, nicht Anschauungen der Welt und ihres Geistes, sondern Suchen und Forschen nach Ursache und erster Kraft. Das aber kann nur im Zustande der Natureinfalt das Gemüt bewegen. Es kommt auf den Gipfel der Vollendung, auf dem wir aber noch nicht stehen, vielleicht wieder durch Kunst und Willkür in eine höhere Gestalt verwandelt, auf dem Wege der Bildung aber geht es unvermeidlich und glücklicherweise verloren, denn es würde ihren Gang nur hemmen. Denn das ist ja das große Ziel alles Fleißes, der auf die Bildung der

[1] Im Anschluß an diese Verkündigung Spinozas hat Schleiermacher in der zweiten Ausgabe der Reden die tiefste Einheit von Wissenschaft, Religion und Kunst nachgewiesen und Novalis als Zeugen herbeigerufen, dessen ganze Weltbetrachtung ein großes Gedicht und eine große Religion ist. Wenn die Philosophen religiös sein und Gott suchen werden wie Spinoza und die Künstler fromm sein und Christum lieben wie Novalis, dann wird die große Auferstehung für beide Welten gefeiert werden. Es war allerdings ein grobes Mißverständnis, wenn man Schleiermacher aus seiner Verehrung Spinozas den Vorwurf des Pantheismus machte, und er hat sich ganz mit Recht entschieden dagegen verwahrt. Vgl. Aus Schleiermachers Leben III, 276 f., 282 f., IV, 304 f., 375.

Erde verwendet wird, daß die Herrschaft der Naturkräfte über den Menschen vernichtet werden und alle Furcht vor ihnen aufhöre. „Jupiters Blitze schrecken nicht mehr, seitdem Vulkan uns einen Schild dagegen verfertigt hat. Vesta schützt, was sie dem Neptun abgewann, gegen die zornigsten Schläge seines Tridents, und die Söhne des Mars vereinigen sich mit denen des Äskulaps, um uns gegen die schnelltötenden Pfeile Apollos zu sichern. So vernichtet von jenen Göttern, sofern die Furcht sie gebildet hatte, einer den andern, und seitdem Prometheus uns gelehrt hat, bald diesen, bald jenen zu bestechen, steht der Mensch als Sieger lächelnd über ihrem allgemeinen Kriege." Unsere Religion ist nicht Furcht, sondern Liebe des Weltgeistes.

Und auch die Anschauung der Schönheit in der Natur ist nicht Religion. Vielleicht, daß wir einst auf einer höheren Stufe dasjenige, was wir uns hier auf Erden unterwerfen sollen, im ganzen Weltraum verbreitet und gebietend finden und uns dann ein heiliger Schauer erfüllt über die Einheit und Allgegenwart auch der körperlichen Kraft. Vielleicht, daß wir einst mit Erstaunen auch in diesem Schein denselben Geist entdecken, der das Ganze beseelt. Aber das wird etwas anderes und höheres sein als diese Furcht und diese Liebe, und jetzt brauchen die Helden der Vernunft nicht zu spotten darüber, daß man durch Erniedrigung unter den toten Stoff und durch leere Poesie sie zur Religion führen wolle.

Auch die Unendlichkeit der Natur erweckt nicht Religion. Ihre Gesetze allein sind es, die den religiösen Sinn ansprechen, in denen der Geist die göttliche Einheit und Unwandelbarkeit der Welt anschaut. Aber nicht die Ordnung und die Wiederkehr aller Bewegungen am Himmel und auf der Erde, nicht der Mechanismus und die ewige Einförmigkeit in dem Streben der plastischen Natur. In der Religion der Alten hatten nur niedere Gottheiten die Aufsicht über das gleichförmig Wiederkehrende, dessen Ordnung schon gefunden war, aber die Abweichungen, die man nicht begriff, die Revolutionen, für die es keine Gesetze gab, diese eben waren das Werk des Vaters der Götter. Uns freilich, denen ein reicheres Zeitalter tiefer in ihr Innerstes zu dringen vergönnt hat, gewährt die Natur eine größere Ausbeute für die Religion. Ihre chemischen

Kräfte, die ewigen Gesetze, nach denen die Körper selbst gebildet und zerstört werden, diese sind es, in denen wir am klarsten und heiligsten das Universum anschauen. Wie Liebe und Widerstreben alles bestimmt und das Gleiche sich in allen verschiedenen Formen verbirgt, das ist der Geist der Welt. Das ist eine Anschauung des Universums. Aber schon den ältesten Weisen der Griechen fehlte diese Ansicht der Natur nicht, zum deutlichen Beweise wie alles, was Religion ist, jede äußere Hilfe verschmäht und leicht entbehrt.

Jetzt aber stellt die Physik den, welcher um sich schaut, um das Universum zu erblicken, mit kühnen Schritten in den Mittelpunkt der Natur. Er verfolgt das Spiel ihrer Kräfte bis in ihr geheimstes Gebiet und ermißt ihre Macht von den Grenzen des Raumes bis in den Mittelpunkt seines Ich. Der Schein ist geflohen und das Wesen errungen. Überall unter allen Verkleidungen erkennt er dasselbe und nirgends ruht er als in dem Unendlichen und Einen. „Schon sehe ich einige bedeutende Gestalten eingeweiht in diese Geheimnisse aus dem Heiligtum zurückkehren, um im priesterlichen Gewande hervorzugehen." Der dritte Weg zur Religion also, neben Kunst und Idealismus, ist der Realismus Spinozas und die moderne Naturphilosophie.

Das Universum aber offenbart sich auch in Sein und Werden der Menschheit.[1]) Ja, die Geschichte der Menschheit im eigentlichsten Sinne ist der höchste Gegenstand der Religion. Mit ihr hebt sie an und endigt mit ihr. Denn auch Weissagung ist Geschichte, und alle wahre Geschichte hat überall zuerst einen religiösen Zweck gehabt. In ihrem Gebiete liegen die höchsten und erhabensten Anschauungen der Religion. Hier ist die Wanderung und Wiederkehr der Geister und Seelen in steigender Vollendung wirklich anzuschauen. Die ganze Geschichte ist der Gang des hohen Weltgeistes. Aber über die Natur und Menschheit hinaus ahnt und wünscht das menschliche Gemüt noch höhere Formen der Einheit des Unendlichen und Endlichen und will auch in ihnen das Ewige anschauen. Aus diesem Drange, so setzte Schleiermacher in

[1]) Hier ist die Wirkung von Herders Ideen auf Schleiermacher sehr deutlich wahrzunehmen.

der zweiten Ausgabe der Reden hinzu, entstanden all die außer- und übermenschlichen Wesen der Religionen, die mythischen Vorstellungen von Göttern, Dämonen, Engeln und Elementargeistern.

All die von Schleiermacher gewiesenen Wege zu der neuen Religion sind für Friedrich Schlegel die Wege zu einer neuen Mythologie geworden. Aber Schleiermacher mußte die Mythologie aus dem Gebiete der Religion verweisen. Seine Religion ist das ganz persönliche und unmittelbare Erlebnis des Unendlichen. Alles was über dieses einfache Erlebnis, die bloße Anschauung des Universums hinausgeht, dünkte ihm Mythologie. Er rechnete nicht nur die sinnlosen Fabeln wilder Nationen dazu, alles, was tiefer in die Natur und Substanz des Ganzen hineindringen will, ist nicht mehr Religion und wird, wenn es doch noch dafür angesehen sein will, unvermeidlich zurücksinken in leere Mythologie. So war es Religion, wenn die Alten die Beschränkungen der Zeit und des Raumes vernichtend jede eigentümliche Art des Lebens durch die ganze Welt hin als das Werk und Reich eines allgegenwärtigen Wesens ansahen. Es war Religion, wenn sie für jede hilfreiche Begebenheit, wobei die ewigen Gesetze der Welt sich im Zufälligen auf eine einleuchtende Art offenbarten, den Gott, dem sie angehörte, mit einem eigenen Beinamen begabten und ihm einen eigenen Tempel bauten.[1] Sie hatten eine Tat des Universums aufgefaßt und bezeichneten so ihre Individualität und ihren Charakter. Es war Religion, wenn sie sich über das eiserne Zeitalter der Welt erhoben und das goldene wieder suchten im Olymp unter dem lustigen Leben der Götter. Denn so schauten sie die immer rege, immer lebendige und heitere Tätigkeit der Welt und ihres Geistes an, jenseits alles Wechsels und alles scheinbaren Übels, das nur aus dem Streit endlicher Formen hervorgeht. Aber wenn sie von den Abstammungen dieser Götter eine wunderbare Chronik halten, oder wenn ein späterer Glaube uns eine lange Reihe von Emanationen und Erzeugungen vorführt, das

[1] Das alte Rom auch zeigte Religion, wenn es wahrhaft fromm und religiös im hohen Stil, gastfrei gegen jeden Gott war und so der Götter voll wurde.

ist leere Mythologie. Alle Begebenheiten in der Welt als Handlungen eines Gottes vorstellen, das ist Religion, es drückt ihre Beziehung auf ein unendliches Ganzes aus. Aber über dem Sein dieses Gottes vor der Welt und außer der Welt grübeln, mag in der Metaphysik gut und nötig sein, in der Religion wird auch das nur leere Mythologie. Denn Anschauung ist und bleibt immer etwas Einzelnes, Abgesondertes, die unmittelbare Wahrnehmung, weiter nichts. Jede Ableitung und Anknüpfung ist leere Mythologie.

In diesem Sinne also lehnte Schleiermacher jede Mythologie in der Religion ab. Er war auch ein Gegner der Mythologie in der Erziehung und dem Unterricht der Kinder. Indem man die ernste und heilige Mythologie, das, was man selbst für Religion hält, unmittelbar an die luftigen Spiele der Kindheit anknüpft, und Gott, Heiland und Engel nur eine andere Art von Feen und Sylphen werden, wird durch die Dichtung frühzeitig schon der Grund zu den Usurpationen der Metaphysik über die Religion gelegt.[1]) Metaphysik und Moral sind eben von der Religion ganz getrennte Gebiete. Deshalb darf auch die Erziehung nicht alles Wunderbare aus der Phantasie ausrotten, und an seine Stelle das Moralische setzen.

Religion allein ist Anschauung und Gefühl des Universums. Das aber ist auf den verschiedenen Stufen der menschlichen Bildung verschieden. Dem rohen Menschen stellt sich das Universum als ein Chaos dar, eine Einheit ohne Vielheit, ohne Abteilung, Ordnung und Gesetz. Damit wird sein Gott ein unbestimmtes Wesen, ein Götze, ein Fetisch. Auf der zweiten Stufe der Bildung stellt sich das Universum als eine Vielheit ohne Einheit dar, eine unbestimmte Mannigfaltigkeit heterogener Elemente und Kräfte. Die Gottesanschauung dieser Stufe ist demnach Polytheismus. Die höchste Stufe ist die, auf der alles Streitende sich wieder vereinigt, wo das Universum sich als Totalität, als Einheit in der Vielheit, als System

1) Vgl. auch „Die Weihnachtsfeier“ von Schleiermacher. 2. Ausgabe S. 51. Hier warnt er davor, Kindern die Fabel in die Hand zu geben. Das Mythische muß ihre Phantasie locken, und wunderlich verworrene Bilder müssen sich festsetzen, neben denen hernach kein gesunder Begriff Platz finden kann.

darstellt. Wer es so anschaut, als Eins und Alles, auch ohne die Idee eines Gottes, wer es so anschaut wie Spinoza, der hat mehr Religion als der gebildetste Polytheist.

Diese Arten, das Universum anzuschauen, sind nun keineswegs einzelne und bestimmte Religionen. Sie sind Arten, aber nicht Formen der Religion. Wo es aber solche gibt, da pflegt es auch Individuen zu geben. Jede unendliche Kraft, die sich erst in ihren Darstellungen sondert, offenbart sich auch in eigentümlichen Gestalten. Die Religion, ihrem Begriff und Wesen nach für den Verstand ein Unendliches, muß ein Prinzip, sich zu individualisieren, in sich haben, weil sie sonst gar nicht da sein und wahrgenommen werden könnte. Denn jede Anschauung macht unendlich viele Ansichten möglich. Sie entäußert sich also ihrer Unendlichkeit und offenbart sich in endlichen Formen: den individuellen Religionen, deren es eine unendliche Menge gibt.

Ein solches Individuum der Religion kann nur dadurch zustande gebracht werden, daß irgend eine einzelne Anschauung des Universums aus freier Willkür zum Zentralpunkt der ganzen Religion gemacht und alles darin auf sie bezogen wird. Die Totalität aller nach dieser Konstruktion möglichen Formen gibt die ganze Religion. Sie wird also nur in einer unendlichen Sukzession kommender und wieder vergehender Gestalten dargestellt. Es gilt, in all diesen Religionen die Religion zu entdecken. Man muß all die mannigfaltigen Gestalten betrachten und sich weder durch geheimnisvolle Dunkelheit noch durch wunderbar groteske Züge zurückschrecken lassen. Es ist auch nicht alles nur Phantasie und Dichtung. „Grabet nur immer tiefer, wo euer magischer Stab einmal angeschlagen hat, Ihr werdet gewiß das Himmlische zu Tage fördern". Nur muß man eben das Menschlich-Endliche darin erkennen und absondern. Auch darf man nicht bei den Gestalten der Religion stehen bleiben, welche Jahrhunderte lang geglänzt und große Völker beherrscht haben und durch Dichter und Weise vielfach verherrlicht worden sind. Gerade das Merkwürdigste ist oft verborgen geblieben. Wie es aber auch glücken mag, die rohen und ungebildeten Religionen entfernter Völker zu entziffern, oder die vielerlei religiösen Individuen auszusondern,

welche in der schönen Mythologie der Griechen und Römer eingewickelt liegen, das ist doch im Grunde gleichgültig. „Mögen ihre Götter euch geleiten“. Nicht gleichgültig aber ist es, die verschiedenen Gestalten der systematischen Religion, der Anschauung des Universums in seiner höchsten Einheit, richtig zu betrachten. Ihre erhabenste Gestalt ist das Christentum, dessen religiöse Anschauung das allgemeine Entgegenstreben alles Endlichen gegen die Einheit des Ganzen ist, und die Art, wie Gott dieses Entgegenstreben behandelt. Das Christentum schaut das Universum in der Religion und ihrer Geschichte an. Das bestimmte seine ganze Form. Und darum mußte es auch polemisch sein. Nirgends gewiß verkannten die Christen die Grundzüge des göttlichen Ebenbildes, in allen Entstellungen und Entartungen sahen sie gewiß den himmlischen Kern der Religion. Aber als Christen war ihnen die Hauptsache die Entfernung vom Universum, die einen Mittler bedarf. Polemisch ist es auch in seinen eigenen Grenzen, weil sein nur in unendlicher Annäherung zu erreichendes Ziel die absolut reine Anschauung des Universums ist. Jede Empfindung und jede Handlung des Christen soll nicht aus Religion, aber mit Religion geschehen.[1]) Das ist die Virtuosität der christlichen Religion.

Christus aber hat nie behauptet, daß er der einzige Mittler sei. Auch die heiligen Schriften verbieten keinem anderen Buche, Bibel zu sein oder zu werden.[2]) Denn das Christentum ist frei und unendlich. Darum kann es nie untergehen. Die Grundanschauung einer jeden positiven Religion freilich ist ewig, weil sie ein ergänzender Teil des unendlichen Ganzen ist. Aber sie selbst und ihre ganze Bildung ist vergänglich. Daher ist es Zeit, alle kindischen Religionen aus jener Zeit, wo es der Menschheit am Bewußtsein ihrer wesentlichen Kräfte fehlte, zu sammeln als Denkmäler der Vorwelt und niederzulegen im Magazin der Geschichte. Ihr Leben ist vorüber und kommt nimmer zurück. Das Christentum

[1]) Dieser Ausdruck hat den viel verspotteten Wortgebrauch Friedrich Schlegels und anderer Romantiker hervorgerufen, die nun alles bis zur Religion und mit Religion trieben. Aber schon Herder und Goethe gebrauchten den Ausdruck „mit Religion“ in ähnlichem Sinne.

[2]) Vgl. Novalis und Friedrich Schlegel.

aber ist über sie alle erhaben und wird immer wieder neu geboren werden. Deshalb soll es nicht die einzige Gestalt der Religion in der Menschheit sein. Auf alle Weise werde das Universum angeschaut und angebetet. Und gerne sieht das Christentum andere und jüngere Gestalten der Religion hervorgehen. Alles freilich muß zusammentreffen, um einer von diesen neuen Bildungen ein weit verbreitetes und dauerndes Leben zu sichern. Aber gerade die jetzige Zeit deutet auf ein solches Zusammentreffen hin, und eine ahnende Seele könnte jetzt schon den Punkt angeben, der künftigen Geschlechtern der Mittelpunkt werden muß für die Anschauung des Universums.

Unzählige Gestalten der Religion sind möglich. Aber diese Mannigfaltigkeit bedingt nicht etwa auch eine Vielheit von Sekten und Kirchen. Ist die Religion einmal, so muß sie notwendig auch gesellig sein. Denn je heftiger und inniger etwas den Menschen bewegt, umso stärker wird auch der Trieb nach Mitteilung und Teilnahme. Die Mitteilung göttlicher Dinge aber muß im großen Stile geschehen, und eine große Art von Gesellschaft muß daraus entstehen. Der Dienst aller Künste muß dazu beansprucht werden. Einer tritt hervor und verkündet seine neue Anschauung des Universums — das heißt aber eine Offenbarung — und im heiligen Schweigen folgt ihm die Gemeine und erkennt die Übereinstimmung seiner Ansicht mit dem, was in ihr ist. Dieses religiöse Band ist das vollendetste Resultat der menschlichen Geselligkeit. Die Gemeinen untereinander werden durch ein gleiches Band zusammengehalten, denn all die verschiedenen Anschauungen des Universums, um deren Priester sich die Gemeinen bilden, müssen doch miteinander verwandt und im Höchsten eines sein. Und je mehr die Menschheit in der Religion fortschreitet, desto mehr muß ihr die religiöse Welt als ein unteilbares Ganzes erscheinen, und die Gesellschaft der Religiösen wird der allgemeine Verein der Menschheit. Je mehr aber eine solche Gesellschaft noch an den Grenzen der Superstition einhergeht und an irgend einer Mythologie hängt, um so weiter nur ist sie von der wahren Religion entfernt.[1]

---

[1] Im gleichen Jahre mit den Reden erschien eine anonyme Schrift: Über Offenbarung und Mythologie. Als Nachtrag zur Religion innerhalb

Was in diesen Reden ist es nun gewesen, das sie bei all ihrer Feindlichkeit gegen die Mythologie zur letzten und endgültigen Veranlassung der romantischen Mythologie machte, das auch noch für die mythologische Wissenschaft der Görres und Creuzer von größter Bedeutung war? Zunächst und ganz allgemein: die Auffassung der Religion als Anschauung des Universums. Diese Anschauung, die Schleiermacher selbst in den Werken der Kunst walten sah, wird sich einem Dichter, der sein eigenes Welterlebnis zu einer objektiven, das heißt allgemein erlebbaren Form steigern muß, notwendig in ein Bild, eine Abbreviatur des Universums umsetzen. Wenn einmal die religiöse Aufgabe der Dichtkunst anerkannt war, so bedingte die religiöse Anschauung des Universums in der Dichtung ein Symbol des Universums. Das heißt aber eine Mythologie.

Und zweitens: die Auffassung der Religion als einer unendlichen Einheit, welche durch ihre unendlich vielen und individuellen Formen dargestellt wird. Alle möglichen Religionen machen zusammen die Religion aus. In allen Religionen ist die Religion zu erkennen. Das wurde auch die Auffassung der Romantik, welche nun in allen Mythologien nur die individuellen Formen der einen Religion erkannte. Schleiermacher hatte von diesem Standpunkte aus eine weitgehende Toleranz gegen die historisch gewordenen Mythologien gezeigt, welche nur endliche Formen der unendlichen Religion

der Grenzen der reinen Vernunft. Berlin 1799. Man hat diese Schrift — wohl nur auf Grund einiger stilistischer Ähnlichkeiten — Schleiermacher zugeschrieben, aber es hätte nicht der ausdrücklichen Leugnung Schleiermachers bedurft, um die Unmöglichkeit seiner Autorschaft zu erkennen. Das Werk selber, das eine idealistische Umwandlung von Lessings Erziehung des Menschengeschlechtes ist, sollte besser „Über Offenbarung als Mythologie" heißen. Es stellt die Offenbarung, wie Niethammer in seinem Versuch einer Begründung des vernunftmäßigen Offenbarungsglaubens, (Leipzig und Jena 1798) als ein notwendiges, subjektives Bedürfnis der Menschheit dar und faßt sie als ein von den Menschen selbst nach den Gesetzen seines Geistes gebildetes Selbsterziehungswerk auf. Das unterscheidet es von Lessing, dem doch die Offenbarung immer noch eine objektive Veranstaltung der Vorsehung, ein von der Gottheit gegebenes Elementarbuch zur Erziehung des Menschengeschlechtes war. Vgl.: Aus Schleiermachers Leben, III, 65.

waren, und hatte ihr Studium und ihre Aufbewahrung gefordert. Und so verlangte Friedrich Schlegel die Auferweckung aller Mythologien zum Dienste der neuen Mythologie, während die romantischen Mythologen wirklich alle Mythologien als die endlichen Formen der unendlichen Religion sammelten und aufbewahrten und in ihnen die Bestätigung für die Ewigkeit des Christentumes fanden.

Schleiermacher sah die Wege zu seiner neuen Religion aus der Kunst, dem Idealismus und dem neuen Realismus kommen. Auf den gleichen Wegen wollte Friedrich Schlegel sein Ziel der neuen Mythologie erreichen.

Schleiermachers Betonung der bindenden Geselligkeit einer Religion konnte Schlegels Idee der bindenden Geselligkeit einer Mythologie nur noch bestätigen und verstärken. Geselligkeit aber war der Charakter der Romantik, welche vor alle Verba das Wörtchen *sym* setzte. Die ganze Zeit verlangte in ihrer Zersplitterung nach einem Zentrum.

Schleiermacher hat ja auch die Wiederkehr der ersten Naturreligion, durch Kunst und Willkür in eine höhere Gestalt verwandelt, prophezeit.

Die Idee einer ganz willkürlichen, individuellen und virtuosen Religion, wie Schleiermacher sie aufstellte, konnte das Vorbild für Schlegels Idee einer ganz willkürlichen, individuellen und virtuosen Mythologie werden.

Die Wirkung von Schleiermachers Reden auf den Kreis der Romantiker, der sich damals schloß, war ungeheuer. Und das war sehr natürlich. Die Reden gaben der religiösen Sehnsucht jener Geister nur ihren stärksten Ausdruck. Die romantischen Dichter wollten eine neue Religion. Hier wurde sie ihnen. Sie wollten eine religiöse Grundlage der Kunst. Hier wurde ihnen der Weg von der Kunst zur Religion gewiesen. Sie suchten das Unendliche und nun hörten sie: Das Suchen des Unendlichen ist Religion. Ihr selbst seid eine Gesellschaft der Religiösen. Und so entstand in ihnen der Wille zu einer religiösen Kunst. Denn nie hatte der Kunstsinn sich der Religion genähert, „ohne sie mit neuer Schönheit und Heiligkeit zu überschütten". Auf solche Weise war die schöne Mythologie der Griechen entstanden. Auf solche Weise sollte sich die neue Mythologie der Romantik bilden. Das

war nicht im Sinne Schleiermachers. Aber die Keime, die in seinem Werke lagen, mußten sich auf dem Boden der Poesie so entwickeln. Das war ja der tiefste Impuls der Romantik: die Sehnsucht nach einer Weltanschauung. Anschauung der Welt, sagte Schleiermacher, ist Religion. Die Dichter aber wollten eine dichterische Weltanschauung, eine bildliche Religion, eine Mythologie.

Um sich eine Mythologie zu bilden, griff die Romantik zu den Formen, welche Schleiermacher für die Religion verworfen hatte: zu Natur und Geschichte. Das waren für Schleiermacher wohl Ingredienzen der Religion, aber nicht religiöse Anschauungen des Universums. Die Naturphilosophie ist wohl ein Vorhof des Tempels, aber nicht das Heiligtum selbst. Die Romantiker aber betraten in der Natur den Tempel der Gottheit. Das hatten sie von Goethe und Schelling gelernt, das lehrte sie das eigene Naturgefühl. Sie erkannten die Gottheit in den Symbolen der Natur. Mythologie ist Symbolik der Gottheit. In den historisch gewordenen Mythologien konnten sie eine unendliche Fülle schöner Gottheitssymbole finden. Und so suchten sie sich aus alten und neuen Formen eine poetische Weltanschauung zu gestalten.

§ 2. Ihre Wirkung auf Novalis.

Die Weltanschauung des Novalis war der Religion Schleiermachers von vornherein verwandt. Sie war nur inniger vom Idealismus durchdrungen und daher mystischer. Aber auch er fand das große Mysterium: das Verhältnis des Geistes zum Universum im Christentume ausgesprochen. Hatte er bisher nun ein naturphilosophisches Christentum oder eine christliche Naturmythologie verkündigt, so rang sich nun unter der gewaltigen Wirkung von Schleiermachers Reden das Christentum aus der Natur empor und stellte sich in seinen eigenen Formen dar.

Unter dem unmittelbaren Eindruck der Reden, von denen er „ganz eingenommen, durchdrungen, begeistert und entzückt" war, dichtete Novalis seine geistlichen Lieder. Man hat gestritten, ob sie protestantisch oder katholisch oder pantheistisch sind. Die Wahrheit ist, daß sie nichts von alledem sind. Sie

sind christlich und mystisch. Denn sie sprechen das ganz unmittelbare und ganz persönliche Verhältnis des Menschen zu seinem Gotte aus. Vieles in ihnen erinnert an die Hymnen. Sicherlich gehört auch manch christliches Element der Hymnen dieser Zeit erst an. Aber in den geistlichen Liedern ist alles viel mystischer geworden, weil hier die Mittelglieder der Natur fehlen und das religiöse Organ ohne irgend welchen Mittler die Gottheit empfindet. Nur einmal wird die Gottheit auch hier wieder in die Natur versenkt. Da heißt es von Christus:

> In schweren Wolken sammle ihn,
> Und laß ihn so herniederziehn,
> In kühlen Strömen send' ihn her,
> In Feuerflammen lodre er.
> In Luft und Öl, in Klang und Tau
> Durchdring' er unsrer Erde Bau.

Darin ist vielleicht die Einwirkung Jakob Böhmes zu erkennen, welchen Novalis damals durch Ludwig Tieck kennen und lieben lernte. Sonst aber ist in diesen Gedichten kein Pantheismus und keine Mythologie, sondern nur unmittelbares Erlebnis der Gottheit. Hier ist also die Wirkung, die Schleiermachers Reden übten, sicherlich am meisten im Sinne Schleiermachers gewesen.

Novalis hat aber auch die „schönste Mutter" in einigen Marienliedern besungen. Damit gab er seiner mystischen Anbetung der Jungfrau, ob sie nun Isis oder Sofie oder Madonna heißt, die schöne Form des Katholizismus. Und auch hier ist die unmittelbare Mystik des Gottgefühls zu erkennen:

> Ich sehe dich in tausend Bildern,
> Maria, lieblich ausgedrückt,
> Doch keins von allen kann dich schildern,
> Wie meine Seele dich erblickt.

Ein stärkerer Gegensatz wie zwischen diesem von jeder Frivolität freien und ohne Mittelglied selbst gefühlten Katholizismus und dem erst durch die Kunst vermittelten und für die Kunst nutzbar gemachten, dem ästhetischen Katholizismus der romantischen Genossen kann nicht gedacht werden. Nur Wackenroder ist hier mit Novalis zu vergleichen. Aber auch

er empfing erst von Kunst und Natur die Anregungen seines religiösen Gefühls.

Unter dem unmittelbaren Eindruck von Schleiermachers Reden hat Novalis auch seinen „Aufsatz über Katholizismus“ geschrieben, der im Athenäum erscheinen sollte, aber auf Goethes Rat hin nicht erschienen ist: Die Christenheit oder Europa. Die Idee dieser Abhandlung war schon von Herder ausgesprochen worden, als er in den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit die mittelalterliche Hierarchie zu der höheren Verbindung aller Christen erhob, noch deutlicher, als er in seiner Abhandlung vom Publikum das christliche Publikum als das Friedensband und das Band einer gemeinschaftlichen Kultur der Völker verherrlichte. Die Auffassung der Christenheit und Europas als einer mystischen Person oder Versammlung hat aber Herder ausdrücklich abgelehnt.

Auch Friedrich Schlegel muß als Vorgänger des Novalis genannt werden. Er hatte in der christlich katholischen Mythologie das einigende Band des mittelalterlichen Europas gesehen.

Was war es nun aber, das von Schleiermachers Reden zum Katholizismus führen konnte? Wo doch Schleiermacher selbst seinen Erzprotestantismus bezeugte.

Zunächst war es Schleiermachers Ideal einer allgemeinen und unteilbaren Kirche, seine Auffassung der christlichen Gemeine. Diese glaubte Novalis in der Hierarchie des Mittelalters verwirklicht zu sehen. Daß er Ideal und Wirklichkeit verwechselte, ist nicht eine Folge historischer Unkenntnis. Diese Verwechslung ist offenbar ganz absichtlich vorgenommen. Novalis wollte für sein Ideal der allumfassenden Kirche eine Form haben; da bot sich ihm die Idee der mittelalterlichen Hierarchie, wie sie hätte sein können, als die Idee der geselligen Religion. Sie gab dem Dichter die Anschauung, deren seine Phantasie bedurfte, um sich Schleiermachers Ideal vorstellen zu können. Das Mittelalter schien ihm nun die goldene Zeit zu sein, von der noch jeder Dichter träumte. So muß man diesen Aufsatz betrachten: nicht als eine historische Untersuchung und nicht als eine Verherrlichung des historischen Katholizismus, sondern lediglich als die

Verherrlichung der christlichen Idee überhaupt, angeschaut in der Form des idealen Katholizismus. Novalis dehnte Schleiermachers Idee von der Gesellschaft der Religiösen über ganz Europa und auf alle Verhältnisse des geselligen Lebens aus, wenn er von den schönen, glänzenden Zeiten sprach, wo Europa ein christliches Land war, von einer Christenheit bewohnt, von einem Interesse verbunden, von einem Oberhaupt gelenkt. Wenn er die Hierarchie zu der mächtigen und Frieden stiftenden Gesellschaft verklärte, welche das Band der Religion um die Menschen schloß, und in dem Orden der Jesuitbrüder ein Muster aller Gesellschaften verehrte, die eine organische Sehnsucht nach unendlicher Verbreitung und ewiger Dauer fühlen. Eine dichterisch angeschaute Gesellschaft der Religiösen ist jene Christenheit, welche himmliches Zutrauen zu den Menschen untereinander, süße Andacht bei den Ergießungen eines gottbegeisterten Gemütes und den alles umarmenden Geist des Christentums empfand. Angewandtes, lebendig gewordenes Christentum war der alte katholische Glaube, und in diesem Sinne waren die echt katholischen auch die echt christlichen Zeiten. Auch Novalis nannte als das Zeichen der religiösen Vereinigung, ganz wie Schleiermacher: das gemeinsame Anstimmen heiliger Chöre. Die Wiedererweckung der Religion war das Ziel von Novalis wie von Schleiermacher. Und wie jener ruft auch Novalis die Analogien und das innere Wesen der Geschichte zu Hilfe, um ihre Möglichkeit zu beweisen. Fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. Vergänglich ist nichts, was die Geschichte ergriff. Aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicheren Gestalten erneut wieder hervor. Das hatte auch Schleiermacher gesagt. Und noch steht Novalis an Schleiermachers Seite, wenn auch er zu der Wunderherrlichkeit der Natur, der Geschichte und der Menschheit als zu einer Quelle der Religion führen will. Aber da entfernt er sich schon von Schleiermacher, wenn er die Teilung der unteilbaren Kirche und das frevelhafte Sichlosreißen des Protestantismus aus dem allgemeinen Vereine der Christenheit beklagt. So verlor die Religion ihre eigentümliche Rolle des vereinigenden, indivualisierenden Prinzips der Christenheit.

Aber darin ist er wieder ganz einig mit Schleiermacher, daß er die heilige Allgemeingültigkeit der Bibel nicht anerkennen kann, und daß er die Religion von aller Philosophie unabhängig machen will. Und wenn er von den unzähligen Individualgestalten der Religion, der schöpferischen Willkür, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigentümlichkeit und Allfähigkeit der inneren Menschheit spricht, wenn er aus der genaueren Kenntnis der Religion eine bessere Zukunft prophezeiht und überall im deutschen Geistesleben, in allen Wissenschaften und Künsten, vor allem aber in der Physik, eine Ahnung der wiederkommenden Religion aufdämmern sieht, so ist auch in alledem der Einfluß Schleiermachers ganz unverkennbar. Und darum konnte er die Gestalt beschwören, welche einen „neuen Schleier für die Heilige gemacht", der ihren himmlischen Gliederbau anschmiegend verrät und doch sie züchtiger als ein anderer verhüllt.[1]

Der Schleier, so sagt Novalis, ist für die Jungfrau, was der Geist für den Leib ist, ihr unentbehrliches Organ, dessen Falten die Buchstaben ihrer süßen Verkündigung sind. Damit stehen wir wieder vor jener mystischen Anbetung der verschleierten Jungfrau, welche die mythologische Verkörperung seiner gesamten Weltanschauung ist.

Und das war das zweite Motiv, das ihn zum Katholizismus führte. Dies Motiv aber kam nicht von Schleiermacher. Die katholische Hierarchie predigte nichts als Liebe zu der heiligen, wunderschönen Frau der Christenheit, die mit göttlichen Kräften versehen, jeden Gläubigen aus den schrecklichsten Gefahren zu retten bereit war, und sie erzählte von den längst verstorbenen Menschen, die durch Treue an jene selige Mutter und ihr himmlisches Kind zu Heiligen geworden waren. In dem Reliquienglauben des Katholizismus aber konnte Novalis die Magie des Glaubens erkennen, die sein magischer Idealismus verkündigte.

[1]) Der starke Gegensatz zu Schleiermachers religiöser Gesellschaft aber ist die Ausdehnung dieser Gesellschaft zum Staate und die Ausdehnung ihres religiösen Lebens zum politischen Leben überhaupt: die Identifizierung von Kirche und Staat, deren Trennung grade Schleiermacher für notwendig hielt.

Novalis sah das Christentum in dreifacher Gestalt: eine ist das Zeugungselement der Religion als Freude an aller Religion. Eine ist das Mittlertum überhaupt als Glaube an die Allfähigkeit alles Irdischen, Wein und Brot des ewigen Lebens zu sein. Diese beiden Gestalten hätte auch Schleiermacher zugeben können. Der dritte aber, der Glaube an Christus, seine Mutter und die Heiligen war für Schleiermacher eine Mythologie. Auch wäre ihm die Auffassung des Heilands, wie Novalis sie hier, die Hymnen an die Nacht wiederholend, verkündete, wohl allzu mystisch und pantheistisch gewesen: ein Heiland, der nur geglaubt, nicht gesehen werden kann, doch unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geatmet, als Wort und Gesang vernommen und mit himmlischer Wollust als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe, in das Innere des verbrausenden Leibes aufgenommen wird.[1])

Was also Novalis zu der Mythologie des Katholizismus hinzog, das war ihre mystische Symbolik, welche die poetische Form seiner mystischen Weltanschauung werden konnte. Es war viel weniger die ästhetische Schönheit des Katholizismus. Wenn Novalis die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen pries, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt und von erhebender Musik belebt waren, so war er darin mit Schleiermacher ganz einig. Denn auch Schleiermacher wollte die erhebende Musik wieder in den protestantischen Gottesdienst einführen, und auch ihm tat es leid um die Malerei, daß sie aus unsern Kirchen so sehr verbannt ist, denn der Zuwachs, den sie einem Frommen in seinen Empfindungen gibt, ist gewiß echt religiös. Schleiermacher konnte sogar begreifen, wie der Glaube an wundertätige Bilder hat aufkommen können. Denn es ist doch unglaublich, was für lebendige Kraft, was für eine Durchsichtigkeit und Beweglichkeit in einem Bilde ist, wenn es mit rechtem Sinne gemacht ist und auch so angeschaut

[1]) Auch die Abneigung gegen das freche Licht taucht in diesem Aufsatz wieder auf. All das macht eine Umarbeitung der Hymnen in dieser Zeit höchst wahrscheinlich.

wird.[1]) Auch daß Novalis sich gegen die Verleidung des Andenkens an alle erhebenden Vorfälle und Menschen und die Entkleidung der Welt von allem bunten Schmucke sträubte, macht seinen Katholizismus noch nicht zu einem bloß ästhetischen Spiel. Er bedauerte nur in der Reformation das „sympathetische“ Mitleiden des Kunstsinnes, und die Liebe zur Kunst schien ihm nur einer der vielen Vorzüge des katholischen Glaubens zu sein.

Schleiermacher faßte die Abhandlung nicht richtig auf, wenn er ihr die „kühle historische Wahrheit“ entgegensetzte, daß das Papsttum nicht der Höhepunkt, sondern das Verderben des Katholizismus gewesen sei. Es kam eben dem Dichter nicht auf historische Wahrheit, sondern auf eine anschauliche Form seines Religionsideales an.[2])

§ 3. Tiecks Genoveva.

Auch Tieck, mit dem Novalis innige Freundschaft schloß, hatte sich aus einer unklar religiösen Sehnsucht dem Katholizismus zugewendet. Aber er bedurfte der Mittelglieder. Die katholische Kunst und Poesie zog ihn unwiderstehlich an. Was er in der Religion gesucht hatte, das fand er in den Meistern Italiens und in Calderons Legenden. Hier war der Glaube an das Wunder durch seine künstlerische Verklärung zur Wahrheit geworden. Hier konnte er lernen, wie man die Gefühle der Andacht, die Wunder der Legende im Gegensatz zu der bewegten Leidenschaft und das Unglaubliche in Verbindung mit der nächsten und überzeugendsten Gegenwart vortragen könne. Hier fand er seine Sehnsucht nach einer Mythologie gestillt, die sich auf einen lebendigen Volksglauben gründet. Nun lernte er auch erst Jakob Böhme wirklich kennen und verstehen, und sein Glaube, der den Wundern der Kunst und Poesie gegolten hatte, wurde Religion. Von hier aus glaubte er Christentum, Natur und Philosophie zu verstehen. Das Mysterium wurde ihm zur Wahrheit, die Wirklichkeit erhob sich zum Wunder. Das heißt aber: ein anderes Mittelglied zur Erweckung seiner religiösen Andacht

[1]) Aus Schleiermachers Leben II, 175, 211.
[2]) Vgl. Friedrich Schlegel dazu. Aus Schleiermachers Leben III, 139.

trat nun an die Stelle der Kunst: die Natur. Damit war der Boden für die grausame Begeisterung bereitet, die ihn bei Schleiermachers Reden befiel. Er begann die Religion zu treiben, wie Schiller das Schicksal. Man wird es aber der geistreichen Dorothea Schlegel zugeben müssen, daß die etwas tollen Herren sich selbst und einander nicht verstanden. Denn was konnte gerade Tieck an diesen Reden so sehr begeistern? Das Zentrum der Reden ist die ganz persönliche Anschauung des Universums. Tieck aber konnte das Unendliche nur durch Mittelglieder anschauen. Die Reden gaben ihm nur den letzten Anstoß, daß seine Dichtung die Religion verherrlichte. Schleiermacher wies ihm den Weg von der Kunst zur Religion, den er selbst unter Führung Calderons und Böhmes begonnen hatte. In Schleiermachers Sinne war das aber nicht.

Die Legendendichtung Calderons und die eigene Liebe für Sagen und Dichtungen der Vorzeit brachten ihm die Legende der heiligen Genoveva nahe, die er schon früher einmal so nebenher poetisch verwendet hatte. Seine Quellen waren das alte Volksbuch und das Drama des Maler Müller. In diese Legende flossen nun all die „andächtigen Gefühle“ zusammen, die ihm aus so vielen Quellen zugeströmt waren, aus Kunst und Dichtung, Natur und Philosophie. Diese vermittelten Gefühle verdichteten sich zu einer Mythologie, und als Mythologie haben denn auch die romantischen Freunde diese Verdichtung begrüßt. Es war nicht nur das, daß er den Stoff seiner Dichtung eben der katholischen Mythologie entnahm. Maler Müller hatte das auch getan, und doch ist sein Drama nicht eine mythologische Dichtung geworden. Denn er nahm die Legende als einen historischen Vorgang, der menschlich ergreifen und interessieren konnte. Ihn reizte die Ergründung der Charaktere. Alles Wunderbare mied er mit Fleiß. Nicht so Ludwig Tieck. Ihm kam es nur auf den religiösen und wunderbaren Gehalt der Legende an. Sie sollte wieder werden, was sie ursprünglich war: eine Verherrlichung der katholischen Religion. Dann reizte sie ihn auch noch als eine alte deutsche Sage, weshalb er auch der Überlieferung des Volksbuches ganz treu blieb.

Tieck hat sein Verhältnis zur Legende durch den Mund der heiligen Genoveva selbst ausgesprochen. Drago bringt

ihr ein altes Legendenbuch, in dem die wunderwürdige Beschreibung von St. Laurentius und Sebastian und der heiligen Katharina Herz wie Geist inniglich erregt. Und Genoveva läßt sich gerne von Fabel und Gedicht aus ferner Zeit bezaubern. Die Schrift zieht sie wunderbar an, und hat sie eine heilige Legende begonnen, so kann ihr Herz nicht eher ruhn, als bis sie geendet ist. Dann lebt sie in jener Welt, die dort geschildert wird, und ist ganz von der süßen Vorstellung gefangen. „Drum ist es nicht so Andacht, die mich treibt, wie inn'ge Liebe zu den alten Zeiten, die Rührung, die mich fesselt, daß wir jetzt so wenig jenen großen Gläub'gen gleichen". Sie weiß es nicht, daß sie selber ihnen gleicht. Weil ihr unerschütterlicher Glaube ihr eigenes Leben zur Legende machte, darum will ihr Gemahl, daß man da, wo die Bilder von St. Laurentius und Sebastian die Pfeiler der Kirche schmücken, auch die heilige Genoveva erblickt. Das Land verehrt sie im gemalten Bilde.

Die ganze Dichtung setzt gleich mit katholischem Klange ein. Der Anfang spielt in einer Kapelle und bringt die Erzählungen der Legenden von jenen Heiligen, deren Bilder die Kirche schmücken, und eine Schilderung dieser Kirche, in der sich die christliche Versammlung gar sehr erbaut befinden muß. Eben empfängt in ihr der Graf das heilige Abendmahl und Absolution. Und so wird der katholische Kultus durch die ganze Dichtung hin verwendet. Das allerteuerste Marienbild wird angebetet. Preis und Gebet ertönt der heiligen Mutter Gottes. Erzählungen von den Märtyrern und Heiligen sind eingeflochten. Genoveva empfängt vor ihrem Tode Sakrament, Absolution, Ölung und Weihe. Der Graf kehrt am Schlusse zu dem wundertätigen Bilde zurück, das ihm zu Anfang den Segen gab. Der heilige Bonifazius aber, der, nach echten Christen suchend, das Gedicht begonnen hatte, schließt es nun auch: die Heiligen sind es, die den Himmel stürmen. Ora pro nobis, sancta Genoveva.

Und nicht nur die Formen des Katholizismus sind gewahrt. Der Glaube zeigt seine magische Gewalt und zieht das Himmlische zur Erde nieder. Der Kampf der Christen gegen die Heiden, der nach Calderons Art die ganze Dichtung durchzieht und der einzelnen Legende die welthistorisch-religiöse

Perspektive gibt, ist der Kampf Christi gegen die Fabelgötter. Der wahre Glaube siegt. Die falschen Götzen können ihre heidnischen Diener nicht schützen. Der Kampf der heiligen Genoveva mit Golo, der sie verführen will, ist gleichsam nur eine symbolische Zusammenziehung dieses Kampfes von Heiden und Christen, von Christus und den Fabelgöttern, und von dem unvergänglichen Ringen mit dem Satan, das die Geschichte und das Leben ist. Und auch hier siegt der christliche Glaube über alle Künste des unchristlichen Verführers. Die Religion triumphiert in der Weltgeschichte, wie im Leben des echten Christen.

Die Macht des Glaubens offenbart sich überall an Genoveva. Sie fleht zur Mutter Gottes, ihr den Herrn zu senden, und Christus erscheint ihr in der Glorie und verkündet ihr Schicksal. Ein Engel bringt ihr in der Wüste ein elfenbeinernes Kruzifix, von dem herab die Stimme Christi ihr Trost und Hoffnung zuspricht. Als der Tod mit der Sense sie von der Erde nehmen will, retten sie zwei glänzende Engel zu neuem Leben. Und als sie wirklich sterben muß, da öffnet sich der Himmel vor ihrem Geiste, und das große Mysterium wird ihr enthüllt.

Diese Enthüllung aber ist nichts anderes als die Mystik Jakob Böhmes, die in den Mund der heiligen Genoveva nicht recht taugen will. Da steigen aus der Natur in tausendfacher Weise Gebete zum Himmel empor. Die Sterne drangen als der Segen Gottes in das irdische Element, so daß Erde und Himmel in einer Liebe brannten „und tief hinab in Pflanz- und Erzgestalten des Vaters Kräfte im Abyssus wallten." Der Sohn aber war die Liebe, der Vater die Kraft, der Geist das Wort Gottes.

Jakob Böhmes Naturmystik verquickt sich durch das ganze Gedicht hin mit dem Katholizismus.

Die Natur geht der Handlung parallel. Die Jahreszeiten wechseln mit den Ereignissen. Die Stimmungen der Natur sind die Stimmungen der Menschen. Wunder geschehen in der Natur. Der Sternenglaube beruht auf Wahrheit. Aus dem Zwiespalt der Sterne und dem Kampf der Naturkräfte lesen die Sterndeuter das Schicksal der Menschen. Das ist nicht gegen Vernunft und Religion. „Es wäre viel, sehr viel

davon zu sprechen.“ Ein Unbekannter weissagt aus den Sternen das Schicksal Karl Martells. „Denn Sterne können niemals Lüge sprechen. Was in den Himmelskreisen sich bewegt, das muß auch bildlich auf der Erde walten, das wird auch in der Menschenbrust erregt. Natur kann nichts in engen Grenzen halten, ein Blitz, der aufwärts aus dem Centro dringt, er spiegelt sich in jeglichen Gestalten.“ Eines ist des anderen Spiegel. In jedem Zeichen ist die ganze Welt zu sehen. Aber der Wissende darf niemals von der Gottheit weichen, oder er verfällt dem Satan. Das ist das Schicksal der Hexe Winfreda, die von Gott gewichen ist. Darum schlägt all ihr Wissen in Tod und Verderben um. Ihr Wissen aber hat sie aus der Morgenröte Jakob Böhmes. Sie weiß, daß in jedem Menschen Sternenkräfte walten. Er wird, was er werden muß. „Trägt jeder um sich ein siderisch Haus und kann aus seiner Heimat nicht heraus.“ Sie schaut in die innere Tiefe der Natur und weiß, daß alle Dinge nur ein Kleid der Geisterwelt sind. Sie schafft dem Naturprozesse nach, der den puren Formen der Dinge durch das Feuer Atem und Seele, „die Natur“ gibt. Sie fängt den Geist durch den Klang in Farbe und Licht ein. „Denn aus dem Licht kam Luft und Meer, und die Erd' mit Steinen schwer, und der Tier' und Vögel Heer.“ Aber da es nicht mit der Gottheit geschieht, so werden höllische Trugbilder daraus. Für Golo wird ihre Lehre zur Entschuldigung. Der Einfluß der bösen Sterne, die innere Verderbung der Natur trägt die Schuld an seinem Verbrechen. Aus diesem Wissen entspringt ihm jenes unheimliche Naturgefühl, das ja Tieck selber seit jeher schon so gut kannte: er fühlt sich in den Ketten der hohen Natur. Der Weltgeist wirkt in ihm. Sterne und Erze kennen ihn, wissen von ihm. Die Geister aus Pflanzen und Luft und Wasser gönnen ihm nur ihr Leben. „So ist's ein einz'ger Gang, der regiert das Leben der mächt'gen Welt.“

So ist die Genoveva durch Katholizismus und Naturphilosophie wirklich eine mythologische Dichtung geworden. Man hat sie auch als solche aufgenommen. Wenige Gedichte der deutschen Literatur haben einen solch heftigen Kampf der Meinungen, soviel feurige Begeisterung und glühenden Haß hervorgerufen. Die Katholiken jubelten. Die Protestanten

fürchteten die Rückkehr des finstersten Mittelalters. Tieck selber hat später einmal seinen Standpunkt deutlich bezeichnet: der Dichter ist frei und braucht sich um theologischen und politischen Streit nicht zu kümmern. Sonderbar ist es, wenn man ihm zumuten will, daß seine Phantasie nicht den Göttern des Olymp huldigen soll, wenn man die Begeisterung für Goethes Elegien oder Schillers Götter Griechenlands zur Sünde rechnet. Dieselbe Beschränktheit aber ist es, den großen Gestalten und glänzenden Erscheinungen, welche die katholische Form des Christentums in Kultus, Legende, Wundersage und Künsten entfaltet und erschaffen hat, das Auge verschließen, oder gar dem Dichter verbieten zu wollen, sich dieses Reiches zu bemächtigen. Die Begeisterung für diese Form war aber in jenen Tagen um so natürlicher, da der Katholizismus von den Gebildeten als Blödsinn und Aberwitz, Aberglaube und Pfaffenbetrug charakterisiert wurde, während der Protestantismus in Wahrheit nichts anderes war als Unglaube und seichte Aufklärung, Unphilosophie, Haß alles Heiligen, Geheimnisvollen und aller Überlieferung.[1])

So hat Tieck selbst seine Dichtung zu einer Mythologie gestempelt. Friedrich Schlegel führte die Genoveva für den „Begriff einer mythischen Poesie überhaupt" an. Wie Goethe die Poesie zur Kunst gebildet hat, so strebte Tieck sie zu ihrer ursprünglichen Quelle alter Fabel zurückzuführen. In dieser Rücksicht bleibt die Genoveva eine göttliche Erscheinung.[2]) Und A. W. Schlegel behandelte als Schlußstein seiner Vorlesung: „Von der Mythologie" die Genoveva, welche höchste Bildung mit der Einfalt verbindet.[3])

§ 4. Hülsens neue Naturmythologie.

Wenn Schleiermacher zum Schlusse seiner Reden von anderen und jüngeren Gestalten der Religion sprach, so hat er dabei wohl auch an die Rhapsodien von August Ludwig Hülsen

[1]) XI. Einleitung S. 68 f. Vgl. Köpke I. 292 f. II. 170 f.

[2]) Europa I. 57. Vgl. Aus Schleiermachers Leben III. 155; 171. Friedrich an A. W. Schlegel 350. Werke IX. 22.

[3]) Vorlesungen I. 356. Vgl. das Gedicht an Ludwig Tieck. Athenäum III. 233.

gedacht.[1] Er unterschied aber seine eigene „Herzreligion" von Hülsens „Naturreligion". Friedrich Schlegel aber wollte in Hülsen sogar mehr Religion finden als in Schleiermacher.

Hülsens neue Naturreligion endete ganz gleichzeitig mit Friedrich Schlegels neuer Mythologie in der Forderung einer neuen Mythologie.

Es ist für Hülsen durchaus bestimmend geworden, daß er auf der Universität zuerst durch Wolf in die griechische Poesie eingeführt wurde und sich dann erst der neuen Philosophie des Idealismus ganz hingegeben hat. Seine eigenartige Doppelnatur schwankte zwischen reiner Poesie und reiner Philosophie, um schließlich in der Idee einer neuen Mythologie die ersehnte Einheit zu finden.

Der Aufsatz, mit dem Hülsen in den Kreis der Romantiker trat, handelt über die natürliche Gleichheit der Menschen. Er hat von Hemsterhuys' Gespräch über das goldene Zeitalter deutliche Einwirkung erfahren. Sein Thema ist die bei allen Romantikern auftauchende Idee des goldenen Zeitalters. Hülsen, von Fichtes Idealismus ausgehend, leitete diesen Mythos als eine notwendige Vorstellung aus der Natur unseres Geistes her. Es ist nichts anderes als das Gefühl unserer freien Wirksamkeit, wodurch die Welt gerade das ist, wozu wir sie bilden. Die Zukunft ist nichts anderes als diese unsere eigene und ewige Freiheit, die wir in der Natur ausdrücken, um zu wissen, wie wir wirklich freie und ewige Wesen sind. Alles, was wir suchen und fordern, ist unsere eigene freie Tat in einer wirklichen Anschauung und folglich immer die Gegenwart. Das zukünftige, schönere Leben, da unsere ewige Freiheit Gegenwart ist, schauen wir in den lachenden Bildern der Erinnerung an, welche durch unsere wirkliche Tat, unser freies Handeln, Wahrheit und Gewißheit haben. Während nun aber Fichte aus einer gleichartigen Auffassung der Natur als des Ausdrucks der freien Geistestätigkeit eine unendliche Verachtung der Natur schöpfte, so war für Hülsen die Natur das allen Geistern gemeinsame und darum alle Geister zur Harmonie bindende Bild ihrer Freiheit, Beweis und Möglichkeit der Menschengleichheit. Er kannte nichts Größeres und

[1] Haym, Die romantische Schule, 453

Erhabeneres, als diese Bedeutung der Natur, welche des Geistes Anschauung und Wahrheit ist. „Es grünt kein Zweig und blühet kein Halm, sie sind der liebende Wink, daß in ihrem Lichte unsre Blicke sich begegnen und unsre Geister sich erkennen sollen.“[1])

Die Naturbetrachtungen auf einer Reise durch die Schweiz steigern diese Weltanschauung bis zur Religion. Nun ist die Natur die Göttin, in herrlich strahlender Bildung. „Von den Höhen herab über die Täler und Gewässer siehst du ihr Schweben. Licht ist ihre Bahn und ewiger Wechsel des Schönen ihr himmlischer Wandel.“ Aber das nur ist die hohe Bedeutung der Natur, daß sie die Liebe der Wesen ist, die ihre Herrlichkeiten anschauen. Der Kreislauf des Schönen ist der Schauplatz ewiger Geister zur himmlischen Einigung ihrer Wesen. Des Geistes Bildung ist alles, denn nur aus freier Anschauung geht die Wahrheit hervor, die rund um ihn her in lieblichem Farbenschmucke glänzt. Die allwandelnde, ewige, erhabene Natur hat sein Ideal freier Wirksamkeit ausgedrückt. Daher ist dem, der die Wahrheit der Natur zu deuten weiß, das goldene Zeitalter ewige Gegenwart. Nirgends aber wandelt sie dem Auge so sichtbar und freundlich als im Gewässer. Friedrich Schlegel nannte diese Rhapsodie eine philosophische Kirchenmusik, in der das Wasser göttlich vergöttert werde.[2]) Diese Vergötterung aber ist nur ein Symbol, wie diese ganzen Naturbetrachtungen nur die Wahrheit symbolisieren, welche der Mensch in der Natur anschauen soll. Wie der Strom, der ganz in der Weise Goethes und Hölderlins als ein stürmender Götterjüngling dargestellt ist, seine eigene Quelle in ewigem Wandel mit sich führt, so führt der Mensch seine ewige Freiheit durch die Zeiten fort. Wandel des Bleibenden ist die hohe Wahrheit, welche die Natur im Strome verkündet. Deute die Natur und du begreifest dein Leben im Ewigen. Ein Wandel des Bleibenden ist auch der liebliche Reigentanz der Horen, der himmlischen Göttinnen.

Stellt aber das Wasser den ewigen Wandel des Bleibenden dar, so erscheint im Lichte das Ewige selbst. Nur von hier

[1]) Athenäum II¹. 176.
[2]) An A. W. Schlegel S. 406.

aus ist Hülsens Plan zu verstehen, eine Abhandlung über die Zentralsonne zu schreiben. Es sollte sicherlich eine natursymbolische Abhandlung von der ewigen Freiheit werden.

Und nur von diesem Athenäumaufsatz ist eine andere Idee Hülsens zu verstehen. Ende 1799, als Schlegel selbst an seiner Rede über Mythologie arbeitete, schrieb er an Schleiermacher: Ermuntere doch ja Hülsen, seine Meinung von den alten Göttern und Wiederherstellung der griechischen Religion bekannt zu machen.[1]) Friedrich Schlegel selbst wollte eine Kanzone an Hülsen dichten, zur Aufforderung, daß er die alten Götter verkündigen solle.[2]) Zu diesem Vorhaben Hülsens, das nicht ausgeführt wurde, vielleicht weil Schlegel und Schelling allzu Ähnliches ausführten, gibt es eine Anzahl erhellender Stellen in Hülsens Briefen.[3]) Da wünscht er einmal das himmlische Feuer herab und verkündet nach dem Untergang der Kirche einen neuen Himmel, dessen Götter kein Buchstabe uns verhüllt. Da will er das Sonnenlicht der Erde wieder frei machen und klar, daß unsere Nachkommen uns segnen, wenn sie die Tempel und Altäre der Götter wieder aufbauen. Vorläufig aber nahen sich uns die Götter allein in Ahnungen. Die christliche Mythologie ist für Bildungen des Schönen nicht zu rechtfertigen. Die Wahrheit freier Ideen fehlt ihr ganz, und es wird nie einem Künstler ein unsterbliches Werk gelingen, der nicht aus der Quelle der ewigen Wahrheit schöpfte. Zu den Göttern seines Himmels aber hat er Mut und Vertrauen. In dem Leuchten von Sonne und Sternen, den himmlischen Lichtern, sah Hülsen die Verkündigung eines göttlichen Lebens, das uns angehört.

In diesen Gedanken sind also die Götter immer in Verbindung mit dem Lichte gebracht. Das Licht war eben für Hülsen das Symbol des Ewigen. Und wenn man sich vergegenwärtigt, daß er in den griechischen Göttinnen den Wandel des Ewigen anschaute und den wandelnden Strom zum Gotte machte, so wird man erkennen, was er in der griechischen Mythologie zu sehen glaubte und warum er ihre Götter wieder

[1]) Aus Schleiermachers Leben III, 137.
[2]) Ebenda 150.
[3]) Vgl. bei Haym 154—156.

in die Natur zurückrufen wollte, wie es ja auch Hölderlins letzte Sehnsucht war. Die griechische Mythologie war ihm, wie auch Schiller und Schelling, die bildliche Gestaltung der menschlichen Freiheit in der Natur. Die Griechen, so meinte er, haben die Natur so aufgefaßt, wie er sie auffaßte: als den Ausdruck der bleibenden und ewigen Freiheit im Wandel der Zeiten. Und darum dachten sie sich das Leben der Natur als das Leben freier und ewiger Wesen, wie es die Menschen sind. Wie der Reigentanz der Horen den Wandel des Ewigen darstellte, so waren alle Götter der Griechen die Symbole der ewigen Freiheit des Geistes in der Natur, und also die Symbole des Lichtes. Die Darstellung der Natur als einer Handlung ewiger und freier Wesen war nur der poetische Ausdruck der wahren Weltanschauung, welche die Natur als den Ausdruck der freien Wirksamkeit des Geistes erkennt. Die griechische Mythologie, welche die Religion des Lichtes und der Freiheit war, ist die ewiggültige Religion, und darum sollen die alten Götter, welche die Wahrheit freier Ideen haben, in die Natur zurückkehren.

Auch Hölderlin hat die griechischen Götter in die Natur zurückgerufen, und sein Hyperion scheint ein Lieblingsbuch Hülsens gewesen zu sein. (Er empfahl es seinem Schüler Fouqué.) Aber das Griechentum Hölderlins und Hülsens beruht doch auf einem ganz verschiedenen Naturgefühl. Hölderlins poetische Anschauung erblickte wirklich die Götter in der Natur. Hülsen fühlte in der Natur nur die sittliche Wirkungskraft des Geistes und dachte sich die Götter als die Träger dieser Kraft in der Natur dazu. Und so versöhnte er in dieser Idee einer neuen Naturmythologie sein Griechentum und seinen Idealismus.

Auf einem anderen Wege kam gleichzeitig auch Schelling zu der Verkündigung einer neuen Naturreligion, in der auch er Philosophie und Dichtung zur Versöhnung brachte.

§ 5. Schellings Naturepos und sein Weg zur neuen Mythologie.

Schelling bekam inmitten der allgemeinen Religionsepidemie, „da die Menschen es so grimmig trieben mit ihrem Wesen," einen neuen Anfall von seinem alten Enthusiasmus

für die Irreligion. Er war wohl ernstlich dabei, die Reden Schleiermachers zu lesen und hatte auch „Hochachtung“. Aber Schleiermachers Anschauung lag ihm doch allzu fern. Seine Religion war der Religion Goethes verwandt, dessen Lektüre der Reden nach anfänglichem Effekt in einer gesunden und fröhlichen Abneigung endigte.[1]) Schelling setzte der neuen unsinnlichen Religion das Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens entgegen. Es war der Ausdruck seiner derben Sinnlichkeit, die nach einer ganz anderen Anschauung verlangte. Seine Naturphilosophie war die Quelle seiner Naturreligion, welche die Gottheit nur in ihren sichtbaren Offenbarungen verehrte. Von allen historischen Formen der Religion mußte er dem sinnenfreudigen Katholizismus den Vorzug geben. Das Epikurisch Glaubensbekenntnis ist das Manifest einer mythologischen Religion gegen die Formlosigkeit der neuen Religion, welche zwischen Gott und Mensch keine Bilder dulden wollte. So führte die Polemik gegen Schleiermacher zu dem gleichen Ziele wie die enthusiastische Begeisterung: zu einer Mythologie.

Mit den überirdischen Lehren, so Reden als Fragment, predigen, weiß Widerporst nichts anzufangen. Ihm ist nur das wirklich und wahrhaftig, was man ergreifen kann. „Die Materie ist das einzig Wahre, unser aller Schutz und Rater, aller Dinge rechter Vater, alles Denkens Element, alles Wissens Anfang und End.“ Die neue Religion sieht zwar wie Phantasie und Dichtung aus, sie ist aber die Vernichtung aller Poesie. Wenn es denn überhaupt eine Religion geben soll, gefiele ihm schon die katholische Religion am besten, wie sie in den alten Zeiten war. Heut aber ist auch sie wie alle andern sinnenfeindlich. Und darum gibt es nur noch die eine Religion, die zu Sinn und Dichtung führt und täglich mit ewiger Handlung und Verwandlung das Herz ergreift: ein offenes Geheimnis und eine unsterbliche Dichtung, die durch Form und Bild zu allen Sinnen spricht. Die Religion, welche sich in Stein und Moos und Blumen und Metallen zu

[1]) Über den Unterschied von Schleiermachers teleologischer und Goethes ästhetischer Glaubenslehre vgl. Plitt III, 85. Schelling wurde übrigens bei einem zweiten Studium der Reden sehr begeistert. Vgl. Aus Schleiermachers Leben III, 120, 125, 131.

Luft und Licht ringen und sich in Hieroglyphen offenbaren muß. Und nur einen Tempel gibt es: den Tempel der Natur. Warum sollte es einem denn auch vor der Welt grausen? Zwar steckt ein Riesengeist in ihr, aber er ist mit seinen Sinnen versteinert und kann nicht aus ihr heraus, obgleich er sich gewaltig dehnt und bewegt und in toten wie lebendigen Dingen nach Bewußtsein ringt. Sein Quellen und Treiben ist die Qualität der Dinge, ist das Sprossen der Metalle und der Bäume. So nimmt er alle Formen und Gestalten an, bis er im Menschengeiste sich selber findet. Ich also bin der Gott, der die Natur im Busen hegt, der Geist, der sich in allem bewegt. Vom ersten Ringen der dunklen Kräfte bis hinauf zu der Kraft des Gedankens, durch den die Natur sich neu verjüngt, ist nur eine Kraft, ein Pulsschlag und ein Leben.

Man sieht: dieses Gedicht erneuert die griechische Naturreligion durch den Geist des Idealismus. Sie ist der Abriss einer idealistischen Kosmogonie.

Eine idealistische Kosmogonie zu dichten, war auch wirklich Schellings grandioser Plan in dieser Zeit. Man erinnert sich, daß damals ein großes Naturgedicht vor Goethes Seele schwebte. Es kam nicht zur Ausführung, und Goethe überlieferte seine „Natur" an Schelling. Auch Schellings Naturphilosophie hatte ja in einem poetischen Naturgefühl ihre Quelle und drängte geradezu nach dichterischer Gestaltung. Karoline sah schon ganz klar, wie sich seine Nachzeichnung der dichtenden Natur von selbst zu einem herrlichen Gedichte ordnen würde.[1]) Die Poesie seiner Naturbetrachtung wurde ihm zuerst durch die romantischen Freunde wohl ganz offenbar. Friedrich Schlegel wollte ihn durch Poesie aus der Philosophie retten, damit er zur Mystik gelangen könne. Er sollte auf diesem Wege zum „Genossen der Hanse" werden.[2]) Friedrich und August Wilhelm, Novalis und Karoline befeuerten seine „Anfälle von Poesie".[3]) Goethes Idee gab die letzte Anregung, dazu Schleiermachers Religion. Und so konnte

[1]) Karoline I, 24.

[2]) Friedrich an A. W. Schlegel 426, 428. Aus Schleiermachers Leben III, 78, 121.

[3]) Karoline I, 24 II, 23, 40. Plitt I, 242, 334. A. W. Schlegel, Werke I, 353, Novalis, Briefe 48. u. a.

Friedrich Schlegel bald nach dem Erscheinen von Schleiermachers Reden Meldung machen, daß Schelling im Stillen an einem großen Gedicht über die Natur arbeite, „und groß dürfte das wohl in jeder Rücksicht werden“.[1]) Bald darauf schon berichtete er weiter, daß Schelling voll von seinem Gedichte sei. Bis jetzt hat er nur Studien gemacht und sucht Stanzen und Terzinen zu lernen. Er wird wahrscheinlich die letzten fürs Ganze wählen. Schlegel las damals mit ihm und Karoline den Dante zum Zweck dieses Naturgedichts.[2])

Man erinnert sich, daß Tieck schon im Sternbald gemeint hatte, in Dantes allegorischer Weise ließe sich vielleicht eine Offenbarung über die Natur schreiben. Später hat ja Schelling auch die Göttliche Komödie als das Ideal eines mythologischen Lehrgedichtes dargestellt, welches die Absicht seiner ganzen Kunstphilosophie war.

Von Schellings Arbeiten zu dem grofsen Naturepos liegen nur die einleitenden Stanzen vor, die Schelling zu Weihnachten als Ankündigung seines Werkes an Karoline richtete. Vielleicht ist überhaupt nicht mehr als das niedergeschrieben worden. Denn auch Schlegel lernte nichts weiteres kennen. Die Liebe zu Karoline (oder zu der jugendlichen Auguste?) ist offenbar das Erlebnis, das hier zur poetischen Form kommen sollte. Die Stanzen sprechen den Gedanken aus, daß Liebe und Dichtungskraft sich verbinden müssen, um durch ein ewiges Lied den unbegriffenen Zauber zu lösen, der uns hier gebannt und gefesselt hält. Das scheint eine Hindeutung auf das ganze Gedicht zu enthalten, das Schelling vor der Seele schwebte. Wie Goethes Naturgedicht von der Metamorphose der Pflanze und wie sicherlich auch sein grosses Naturepos, sollte Schellings Naturgedicht eine Verherrlichung der alles schaffenden und bindenden Liebe werden und in der Idee der Liebe gipfeln. Die Liebe sollte der Dichtungskraft gleichgesetzt werden, welche sich die ganze Natur dichtet.

Wenn man sich den Gang des Epos rekonstruieren will, wie er etwa zu jener Zeit in Schellings Geiste bestimmt war,

---

[1]) Aus Schleiermachers Leben III, 126.

[2]) Ebenda 140.

so muß man sich die gleichzeitige Philosophie Schellings vergegenwärtigen. Und da entsteht die Frage, ob die Konstruktion des Universum, die Kosmogonie, nach dem System der Naturphilosophie oder des transzendentalen Idealismus erfolgen sollte. Denn das sind die Formen seiner damaligen Philosophie. Es sind die verschiedenen Formen eines ganz gleichen Systems: die Naturphilosophie hatte die Aufgabe, aus der objektiven Natur, dem Realismus, das Selbstbewußtsein des Geistes, den Idealismus zu entwickeln. Der transzendentale Idealismus ging umgekehrt vom Subjekte aus und entwickelte aus ihm die erscheinende Natur, den Realismus. Die Naturphilosophie gab eine physikalische Erklärung des Idealismus. Sie ist „Spinozismus der Physik". Der transzendentale Idealismus aber gab die idealistische Erklärung des Realismus. Beide Wege fanden dann ihren Indifferenzpunkt im Identitätssystem. Man wird sich bei der Entscheidung unserer Frage unbedingt für die Naturphilosophie entscheiden müssen. Denn diese offenbar ist die poetische Anschauung der Dinge. Das Gedicht verlangt die objektive Wirklichkeit der Natur, in deren Werden es die Geschichte des zum Selbstbewußtsein sich emporringenden Geistes erkennt. Die Herleitung der Natur aus dem Geiste kann dagegen nur auf dem Wege philosophischer Konstruktion erfolgen.[1]

Der Gang des Epos aber kann sich auch nicht unmittelbar an den ersten Entwurf eines Systems der Naturphilosophie angeschlossen haben. Die poetische Folge der Kosmologie muß gerade die umgekehrte wie die philosophische Folge gewesen sein. Die epische Darstellung wird vom obersten Prinzip, dem Urgrund der Dinge, anfangen und in episch fortschreitender Handlung das Werden des Universum entwickeln. „Über die Natur philosophieren heißt die Natur schaffen". Das bezeichnet schon den dichterischen Charakter dieser Philosophie. Die Natur schaffen heißt die Natur dichten. Aus dem toten Mechanismus, worin sie befangen erscheint, muß sie herausgehoben, mit Freiheit gleichsam belebt und in eigene

[1] Allerdings wird auch, um die Ansicht des Ganzen vollständig zu machen, ein Parallelisieren der Natur und des Geistes vorgesehen gewesen sein. Denn das bot unendlich fruchtbare Möglichkeiten für die Poesie.

freie Entwicklung versetzt werden.[1]) Das ist offenbar auch das Prinzip des Epos gewesen, welches „das Handeln selbst im Handeln“ dargestellt hätte. Die Gesamtanschauung des Gedichtes wäre das Alleben des Universum, die Natur als ein Organismus gewesen, der sich aus eigener und einheitlicher Kraft zu sich selbst entwickelt: die Metamorphose des Universum. So wäre diese Dichtung die höchste Steigerung von Goethes Pflanzengedicht geworden, das ja am Schlusse selbst zu der Idee der allgemeinen Metamorphose emporstieg, und hätte in seiner Gesamtanschauung dem geplanten Naturgedichte Goethes entsprochen, dessen Gang wir in der Sammlung: Gott und Welt vorgezeichnet fanden.

Die Idee des allgemeinen Lebens der Natur hatte in einer früheren Schrift Schellings die poetische Gestalt der Weltseele angenommen. Offenbar um dem ersten Entwurf der Naturphilosophie den strengeren Charakter der Wissenschaftlichkeit zu bewahren, hat Schelling hier auf diese Gestalt verzichtet. Aber zweimal taucht auch hier wieder die allgemeine „Naturseele“ auf. Man wird annehmen können, daß diese höchst poetische Idee in dem Naturgedicht wieder ihren alten Rang einnehmen und die letzte Erklärung für das organische Leben der Natur werden sollte. So wäre das Epos eine Erneuerung der griechischen Kosmogonie auf der Grundlage des Idealismus geworden.

Der Gang der epischen Entwicklung, der deduktiv sein mußte, wäre etwa so gewesen: im Anfang war die absolute Identität der Natur als Weltmaterie. Sie war das Absolut-Flüssige. Denn nur dieses ist fähig, in dem unendlichen Kampf zwischen der Form und dem Formlosen die verschiedenen Formen, in die es sich begibt, nur als verschiedene Stufen der Entwicklung einer und derselben absoluten Organisation erscheinen zu lassen: der Proteus der Natur, dessen Phänomen das Feuer ist.[2]) In die Uridentität der Natur kam durch die Ursache des Magnetismus der Urgegensatz: die ursprüngliche Polarität. Sie ist die Tätigkeitsquelle und die Lebensquelle

[1]) Entwurf S. 13.

[2]) Vgl. A. W. Schlegels Sonett an Schelling: der Proteus der Natur wurde dem Forscher, der vom Quell der Dichtung trank, zum sinnigen

der Natur. Denn nur durch Gegeneinanderwirken und Gleichgewicht der Kräfte schafft und bildet sie ihre Produkte. Diese Urduplizität, die Zweiheit in der Einheit, die Selbstentgegensetzung, wirkt aus sich heraus den allgemeinen Dualismus der Natur. Die Identität der letzten Ursache aber, die gemeinschaftliche Seele der allgemeinen Natur, ist das Band, welches das Auseinandergehen der allgemeinen Natur in die anorganische und organische Natur wieder in einem Höchsten verbindet.

Die anorganische Natur, das Weltsystem, entstand aus der Urmaterie durch Evolution. Von einer in Bildung begriffenen Masse brachte sich das Universum zu einem System von drei ursprünglichen Massen und von diesen aus durch eine ins Unendliche gehende Organisation oder Bildung immer engerer Verwandtschaftssphären vermittels einer immer fortgehenden Explosion selbst hervor. Die anorganische Natur aber ist nur eine Stufe der organischen, sich zum allgemeinen Organismus bildenden, das unendliche Produkt evolvierenden Natur.

Eine dynamische Stufenfolge geht durch die allgemeine, wie die anorganische und organische Natur. In der allgemeinen Natur ist es das Licht, welches das Werden selbst ist, die Elektrizität und die unbekannte Ursache des Magnetismus. In der anorganischen Natur ist es der chemische, der elektrische Prozeß und der Magnetismus. In der organischen Natur ist es der Bildungstrieb, die Irritabilität und die Sensibilität.

Eine Organisation also ist es, die durch all diese Stufen allmählich bis in die Pflanze sich verliert und eine ununterbrochen wirkende Ursache, die von der Sensibilität des ersten Tieres an bis in die Reproduktionskraft der letzten Pflanze sich verliert. Eine Kraft der Hervorbringung geht durch die ganze Natur, und alle ihre Produkte sind nur Hemmungen dieser Kraft auf verschiedenen Stufen der Erscheinung.

Gotte und würdigte ihn, Geheimes zu entfalten. Die Schlußstrophe, daß die Götter, die in toter Weisheit schliefen, aufstehen und solche Forscher zu Priestern weihen werden, ist eine deutliche Anspielung auf Schellings Idee einer neuen Naturmythologie. Werke I, 353.

Das also wäre im allgemeinen der Gang des großen Epos von der Metamorphose der Natur gewesen: die Verherrlichung der einen alles belebenden und beseligenden Kraft, der Weltseele, der Liebe. Gewiß aber hätte das Epos über den Entwurf der Naturphilosophie hinaus etwa nach Widerporsts Glaubensbekenntnis die metamorphosische Entwicklung des Weltgeistes bis zum Selbstbewußtsein im Geiste des Menschen fortgeführt, wo die Natur verjüngt sich wieder schafft. Der Spinozismus der Physik wäre schließlich doch wieder in die Urquelle des Idealismus zurückgeflossen, und die Natur hätte ihre tiefste Poesie als die Dichtung des Ich erhalten.[1])

Das ganze Epos sollte nach einer im Sommer 1800 gefaßten Idee Schellings in der Form einer von ihm schon gefundenen Mythologie erscheinen, welche alle Ideen in sich enthielt, die er darzustellen wünschte. Es läßt sich nun auch eine Vermutung äußern, was das für eine Mythologie gewesen ist. Daß Schelling sich damals schon aus seiner Naturphilosophie selbst eine neue Mythologie gebildet habe, ist nicht anzunehmen. Die gefundene Mythologie wird vielmehr der Zend Avesta gewesen sein, den Schelling durch Kleuckers Übersetzung kennen lernte.[2]) Denn die Feuerlehre der Parsen enthält tatsächlich alle Ideen, die Schelling darzustellen wünschte. Er selbst bezeichnete ja das Feuer als das Phänomen des Urflüssigen, das sich in alle Formen der Natur verwandelt. Das Licht war ihm das Symbol der Identität. Der Kampf von Licht und Finsternis, der das allgemeine Motiv der persischen Mythologie ist, konnte ihm den ewigen Kampf der Kräfte, den allgemeinen Dualismus der Natur symbolisieren.[3])

---

[1]) Die wissenschaftlichen Begriffe der Naturphilosophie hätten sich natürlich in dem Epos zu dichterischen Anschauungen umgesetzt. So etwa, wie die allgemeine Kraft der Natur zur Weltseele wurde, so wären die Kräfte des Magnetismus und der Polarität zu Haß und Liebe geworden. Die Trennung und Vereinigung der Geschlechter hätte, wie in Goethes Gedicht, eine poetische Symbolik bieten können.

[2]) Vgl. Karoline II, 344.

[3]) Die persische Mythologie hat wirklich auf Schellings Philosophie nicht unbedeutend eingewirkt. Es ist aber natürlich auch möglich, daß Schelling eine andere Mythologie im Auge hatte. So sagte er gerade damals von der griechischen Mythologie einmal, daß sie einen unendlichen

Das System des transzendentalen Idealismus, welches, den Weg gleichsam vom andern Ende beginnend, aus dem Selbstbewußtsein die Natur deduzierte, gipfelte in der Idee einer neuen Mythologie. Das geschah mit so logischer Notwendigkeit, daß wir schon früher eine Einwirkung Friedrich Schlegels ablehnen mußten. In der Philosophie der Kunst erkannte Schelling das langgesuchte Organon der Philosophie und den Schlußstein ihres ganzen Gewölbes.

Der transzendentale Idealismus leitete aus der ursprünglichen Identität des Ich die Natur als das Produkt einer zugleich bewußten und bewußtlosen Tätigkeit her. Damit aber ist der Grund dieser durch die Natur repräsentierten Identität noch nicht im Ich selber erkannt worden. Diese Erkenntnis erst kann das System des Wissens vollenden, dessen Aufgabe es ist, wie dem Ich selbst der letzte Grund der Harmonie zwischen Subjekt und Objekt objektiv werde. Im Bewußtsein selbst muß jene zugleich bewußte und bewußtlose Tätigkeit in einer und derselben Erscheinung aufgezeigt werden. Eine solche Tätigkeit ist allein die ästhetische. Jedes Kunstwerk ist nur als das Produkt einer solchen zu begreifen. Die idealische Welt der Kunst und die reelle Welt der Objekte sind die Produkte einer und derselben Tätigkeit. Das Zusammentreffen beider ohne Bewußtsein gibt die wirkliche Welt, mit Bewußtsein die ästhetische Welt. Die wirkliche Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes. Seine zum Bewußtsein erhobene Poesie ist die Kunst. Das Kunstwerk also reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit. Aber der Gegensatz dieser beiden ist ein unendlicher, und er wird ohne alles Zutun der Freiheit aufgehoben. Der Grundcharakter des Kunstwerks ist eine bewußtlose Unendlichkeit, der Künstler scheint in seinem Werke, außer dem was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben. Das Beispiel eines solchen wahren Kunstwerkes ist die griechische Mythologie, von der es unleugbar ist, daß sie einen unendlichen Sinn und Symbole für alle

---

Sinn und Symbole für alle Ideen in sich schließt. Er entnahm ihr ja auch das Symbol des Proteus. III, 620.

Ideen in sich schließt, unter einem Volk und auf eine Weise entstanden, welche beide eine durchgängige Absichtlichkeit in der Erfindung und in der Harmonie, mit der alles zu einem großen Ganzen vereinigt ist, unmöglich annehmen lassen. Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendentale Anschauung ist, so versteht sich damit von selbst, daß die Kunst das einzige, wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei, welches immer aufs neue bekundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung, gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche sich der Philosoph von der Natur künstlich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer, wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht sich selber suchend sich selber flieht. Denn durch die Sinnenwelt blickt wie durch Worte der Sinn nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Die Natur ist dem Künstler wie dem Philosophen nur der unvollkommene Wiederschein jener idealischen Welt, die nur in ihm ist.

Wenn es nun aber die Kunst allein ist, welcher das, was der Philosoph nur subjektiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objektiv zu machen gelingen kann, so ist zu erwarten, daß die Philosophie, und mit ihr alle Wissenschaften, nach ihrer Vollendung in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen wird, von dem sie ausgegangen war. Welches aber das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie sein werde, ist im allgemeinen nicht schwer zu sagen, da ein solches Mittelglied in der Mythologie existiert hat, ehe die Trennung geschehen ist. Wie aber eine neue Mythologie, welche nicht Erfindung des einzelnen Dichters, sondern eines neuen, nur einen Dichter gleichsam vorstellenden Geschlechtes sein kann, selbst entstehen könne, dies ist ein

Problem, dessen Auflösung allein von den künftigen Schicksalen der Welt und dem weiteren Verlauf der Geschichte zu erwarten ist.

Eine letzte Anmerkung wies auf die schon vor mehreren Jahren ausgearbeitete Abhandlung über Mythologie hin, an deren Wirklichkeit nicht zu zweifeln ist. Denn die Idee der Mythologie war nur der notwendige Schlußstein von Schellings Denken und Dichten.

Goethe glaubte in der Vorstellungsart des transzendentalen Idealismus sehr viel Vorteile für denjenigen zu entdecken, dessen Neigung es ist, die Kunst auszuüben und die Natur zu betrachten.[1] Und also konnte es Schelling zum Beweise für die Vorzüglichkeit der dynamischen Ansicht anführen, daß sie gerade den produktivsten Geistern von jeher natürlich gewesen ist. Die Ansicht des Magnetismus war schon lange die des Dichters, welcher von den ersten Wiederklängen der Natur an, die in seinen frühesten Dichterwerken gehört werden, bis zu der hohen Beziehung auf die Kunst, welche er in späteren Zeiten den ersten Naturphänomenen gegeben hat, in der Natur nie etwas anderes als die unendliche Fülle seiner eigenen Produktivität dargestellt hat. Für ihn floß aus dieser Betrachtung der Natur die ewige Quelle der Verjüngung, und ihm allein unter allen Dichtern der neueren Zeit war es gegeben, zuerst wieder zu den Urquellen der Poesie zurückzugehen und einen neuen Strom zu öffnen, dessen belebende Kraft das ganze Zeitalter erfrischt hat und die ewige Jugend in der Wissenschaft und Kunst nicht wird sterben lassen.[2])

§ 6. Friedrich Schlegel.

Friedrich Schlegel wurde sicherlich am stärksten von der romantischen Hanse durch Schleiermachers Reden aufgewühlt. Sie trafen ihn ins Zentrum, und dadurch erst fand er sein Zentrum, nach dem er lange gesucht hatte. Die Reden wurden auch der Anstoß für ihn, die ganze Zeit auf ihr heißersehntes Zentrum hinzuweisen. Wie Schlegel in seinem engeren Kreise der Apostel Schleiermachers gewesen war, so kündigte er die

[1]) An Schelling, 19. April 1800.
[2]) IV, 17.

Reden auch im Athenäum an. Und hier zeigt sich gleich, daß er keineswegs in voller Übereinstimmung mit Schleiermacher war. Gerade das aber, worin er nicht mit ihm übereinstimmte, war das eigentlich vorwärts treibende Moment seiner Entwicklung. Er konnte unmöglich zugeben, daß die Religion ursprünglich und ewig eine eigentümliche Anlage der Menschheit und ein selbständiger Teil der Bildung sei, welcher ohne Zusammenhang neben ihren anderen Teilen, der Poesie, der Philosophie, der Moral, stehe. Schleiermacher hat die lebendige Harmonie dieser verschiedenen Bildungsteile und Anlagen der Menschheit nicht begriffen. Darum hat er Poesie, Philosophie und Moral bisweilen ziemlich übel und nicht mit der gehörigen Religiosität behandelt. Aber seine große Tat bleibt es, daß er überhaupt die Religion durch die Bildung, mit der er sie behandelt, zur Mitbürgerin im Reiche der Bildung konstituiert hat.

Der Bildung ihre Harmonie zu geben, wie es seit Herder und Goethe das Ziel des deutschen Geistes war, hat Schlegel nun selbst als seine Aufgabe betrachtet. Seine „Ideen“, die von nichts als Religion und Bildung handeln, dienen dieser Aufgabe. Hier sucht er im Unterschied von Schleiermacher die Harmonie der Bildung dadurch herzustellen, daß er die Religion selbst zur allbelebenden Weltseele der Bildung in allen ihren Teilen macht. Sie ist dem Feuer zu vergleichen, das in der Stille allgegenwärtig wohltut. Das Feuer ist als das Element der Bildung anzubeten, denn das Feuer ist im Zentrum, und die Religion ist das Zentrum der Bildung und der Menschheit. Eine solche Feuerverehrung Schlegels stammt sicherlich aus Baaders Naturphilosophie her, welche nichts als eine Erneuerung von Jakob Böhmes Feuerlehre war. Davon zeugt eine andere von Schlegels Ideen: ein günstiges Zeichen ist es, daß der tiefsinnige Baader aus der Mitte der Physik sich erhoben hat, die Poesie zu ahnen, die Elemente als organische Individuen zu verehren und auf das Göttliche im Zentrum der Materie zu deuten. Und gleich verallgemeinert Schlegel: willst du ins Innere der Physik dringen, so laß dich einweihen in die Mysterien der Poesie.

Das Hindeuten auf das Zentrum ist die Absicht der Ideen. Sie alle haben Bezug darauf. Wenn die Menschheit erst ihr

Zentrum in sich selbst gefunden hat, dann wird sie auch den Mittelpunkt der modernen Bildung und die Harmonie aller bis jetzt abgesonderten und streitenden Wissenschaften und Künste gefunden haben. Wer sein Zentrum in sich selbst hat, ist ein Künstler. Der hat sein Zentrum in sich selbst, der — nach Schleiermacher — eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat. Die verschiedenen Teile der Bildung werden in die mannigfachsten Beziehungen zu einander gesetzt. Poesie und Philosophie ergeben in ihrer Verbindung nichts anderes als Religion. Die Zeit ist da, sie zu verbinden. Denn alle Philosophie ist Idealismus, und es gibt keinen wahren Realismus als den der Poesie. Aber ihre Durchdringung erst macht Bildung und Religion. Weil sich in Novalis Poesie und Philosophie so innig durchdrungen haben, darum sind auch diese Ideen ihm gewidmet. Das Streben zur Religion, dem Zentrum der Menschheit und der Kunst einigt die Künstler und macht sie zu einer — im Sinne Schleiermachers — religiösen Gemeinde. Jeder Künstler ist ein Geistlicher. Das Sichtbare hat nur die Wahrheit einer Allegorie für ihn, er will das Endliche zum Ewigen bilden, das Unsichtbare und Ewige ist aber nur in Gott zu suchen. Er ist ein Abyssus von Individualität, das einzige unendlich Volle. Daher kann es ohne Religion keine unendlich volle Poesie geben. Ein Begriff von Gott ist also leeres Geschwätz. Aber die Idee der Gottheit ist die Idee aller Ideen. Wenn die Ideen erst Götter werden, so wird das Bewußtsein der Harmonie Andacht, Demut und Hoffnung. Darum ist Platos Philosophie eine würdige Vorrede zur künftigen Religion.

All diese Ideen stehen schon in mehr oder minder deutlicher Beziehung zu der Idee einer neuen Mythologie, welche das Zentrum der Kunst und der Menschheit sein soll. Diese Beziehung wird nun immer deutlicher. Wenn die Menschheit ihr Zentrum in sich selber hat, so kann nichts in ihr geschehen, was nicht seinen Grund in ihr selber hat. Alle Bewegung muß aus der Mitte kommen. Da diese Mitte die Religion ist, so deuten all die erschütternden und gährenden Erscheinungen der Zeit auf eine große Auferstehung der Religion, eine allgemeine Metamorphose. Die Religion an sich zwar — man glaubt Schleiermacher zu hören — ist ewig sich

selbst gleich und unveränderlich wie die Gottheit, aber eben darum erscheint sie immer neu gestaltet und verwandelt. Darum ist es Zeit — auch hier knüpft Schlegel an Schleiermacher an —, alle Religionen aus ihren Gräbern zu wecken und die unsterblichen neu zu beleben und zu bilden durch die Allmacht der Kunst und Wissenschaft. In der Welt der Kunst und Bildung aber erscheint die Religion notwendig als Mythologie oder als Bibel. Denn Religion ist ursprünglich das Element, das den Geist des sittlichen Menschen überall umfließt, das wir Enthusiasmus nennen. Während aber die Andacht des Philosophen reine Anschauung des Göttlichen ist, ist der religiöse Zustand des Poeten der ursprüngliche: leidenschaftlicher Enthusiasmus. Und weil ein solcher Zustand nach Mitteilung drängt, darum bleibt am Ende Mythologie. Als Bibel aber erscheint die Religion darum, weil das Göttliche nur in einem Buch an sich, einem selbständigen Werk, einem Individuum, einer personifizierten Idee erscheinen kann. Keine Idee aber ist isoliert; sie ist was sie ist nur unter Ideen. Wie alle Gedichte der Alten zusammenhängen und ein organisches Ganzes, nur ein Gedicht bilden, so sollen in der vollkommenen Literatur alle Bücher nur ein Buch sein, und in einem solchen ewig werdenden Buche wird das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden.

Aus ihrer Mystik und der Ähnlichkeit von Witz und Mystik erklärte sich Schlegel das Witzige und Groteske der alten Mythologie und des Christentums. Auch das ging in seine Idee einer neuen Mythologie ein. Man erinnert sich, daß Schlegel früher die Mystik in der alten Mythologie nicht sehen wollte. Damals stand er unter dem Einfluß von Joh. Heinr. Voß. Die romantische Anschauung der Mythologie aber ist die mystische.

Weil die Poesie nach dem Unendlichen strebt, darum ist ihr Kern und Zentrum in der Mythologie zu finden und in den Mysterien der Alten. Nur wer das Gefühl des Lebens mit der Idee des Unendlichen gesättigt hat, wird die Alten verstehen und die Poesie.

Gerade die romantische Poesie hat aber dieses Streben nach dem Unendlichen. Also wird sie ihr Zentrum in einer Mythologie finden.

Schlegels Ideen münden alle in das Poesiegespräch ein, das alle getrennten und doch zu einem Ziel hindrängenden Strömungen der bisherigen Romantik in ein Bett versammelte.

Bevor aber noch Schlegel sein ästhetisches Programm entfaltete, machte er schon in seinem Romanfragment, der Lucinde, einen höchst eigentümlichen Versuch, die neue Mythologie zu verwirklichen. Auch die Lucinde also bereitet die kommende Rede über Mythologie vor.

Schlegel selbst nannte sein Werk, mit einem Ausdruck Goethes, „eines der künstlichsten Kunstwerkchen". Auch die neue Mythologie sollte ein künstliches Kunstwerk sein. Er hob die witzige Form und Konstruktion seiner Dichtung hervor. Auch die neue Mythologie sollte, wie die alte Mythologie, witzig sein. Er gab seiner Dichtung die Beziehung auf Religion. Sie sollte die Religion der Liebe verkündigen. Schleiermacher fand denn auch wirklich das Werk religiös, weil die Liebe überall auf dem Standpunkt gezeigt wird, von dem sie über das Leben hinaus in das Unendliche sieht.[1] Man kann noch weiter gehen: Schlegel gab der Liebe jenen Charakter, den sie in der alten Mythologie und Mystik hatte. Er machte sie zu einer mystischen Anbetung der Wollust und Fortpflanzung, die er selbst so oft in der alten Mythologie und den Mysterien hervorhob. Wenn aber schon dieses wundersame Gewächs von Willkür und Liebe in Form und Idee mit dem Charakter einer willkürlichen Mythologie des Witzes von fern und scherzhaft spielte, so wird der mythologische Charakter der Dichtung in ihren Einzelheiten noch um vieles deutlicher. Denn Schlegel suchte in ihnen alte Mythen neu zu deuten und neue Mythen zu erfinden.

In der Allegorie der Frechheit erneuert der Witz ein altes Schauspiel: einige Jünglinge am Scheidewege. Dieses witzig-allegorische Schauspiel geht schließlich in innere Saturnalien über, welche der großen Vorwelt nicht unwürdig sind, und endet mit der Enthüllung aller Mysterien: vernichten und schaffen eins und alles. Die Natur allein ist ehrwürdig und die Gesundheit allein liebenswürdig. Diese Enthüllung mit dem geheimnisvollen Anfang: die Zeit ist da, soll offenbar

[1]) Aus Schleiermachers Leben, IV, 540.

eine Parodie auf Goethes Märchen sein. Der mysteriöse Rat aber, die Welt und ihre ewigen Gestalten im steten Wechsel neuer Trennungen und Vermählungen zu bilden und zu verwandeln, den Geist im Buchstaben zu verhüllen und zu binden — denn mit dem echten Buchstaben schafft die Willkür der Phantasie aus dem unendlich vollen Chaos das Universum — dieser Rat spricht nicht nur die Schaffensweise aus, nach der die Lucinde entstand. Er deutet auch den Weg an, auf dem eine neue und willkürliche Mythologie entstehen sollte. Es folgt das Bekenntnis des Dichters, er sei zu der ältesten und einfachsten Religion zurückgekehrt und verehre als vorzüglichstes Sinnbild der Gottheit das Feuer. Das schönste Feuer aber sei das Feuer in der Brust der Frauen. Die Ausmalung einer ewigen Umarmung in der Idylle über den Müßiggang ist den Vorstellungen göttlicher Zeugungsakte in der griechischen und indischen Mythologie nachgebildet. Die Götter sind überhaupt die Vorbilder des Müßigganges, der in einer allegorischen Komödie an den Mythen von Prometheus und Herkules demonstriert wird.

Die deutlichste Beziehung der Lucinde auf Mythologie liegt jedenfalls in den Metamorphosen, die ganz offenbar den Paramythien und Entstehungen Herders nachgebildet sind. Da der Geist sein eigener Proteus ist, läßt sich das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung nur durch Allegorien und göttliche Sinnbilder andeuten, wo denn der Sinn nur als geistiger Hauch über der Masse schwebt, wie der Witz über seinem Werke. Es gibt Dichtungen in der alten Religion, die selbst in ihr einzig schön, heilig und zart erscheinen. Ihre schöne Bedeutsamkeit aber erlaubt immer neue Deutungen und Bildungen. In ihnen will Schlegel daher die Metamorphosen des liebenden Gemüts andeuten. Schleiermacher nannte diese Verwandlungen einen Kranz aus zarten und ganz eigen duftenden Mythen, der sinnbildlich eine Geschichte des Strebens nach Liebe darstellt.[1])

Es sind ganz paramythische Dichtungen. Da sucht Endymion, dem sich die Göttin in nächtlichem Traume hingab, nun überall das Unbekannte und vernimmt nur den Nachhall

[1]) Aus Schleiermachers Leben, IV, 539.

seiner eigenen Sehnsucht. Denn wie Narcyssus liebt der Mensch seinen eigenen Schatten. Bis der Kuß von Amor und Psyche die Gegenliebe erweckt und wie Anadyomene eine neue Welt ihm aufsteigt und Aurora ewig schöner wiederkehrt. In den Mysterien der liebenden Bildung schaut der Geist das Spiel und die Gesetze der Willkür und des Lebens. Das Werk des Pygmalion bewegt sich, den Künstler ergreift die Ahnung eigener Unsterblichkeit und reißt ihn, wie der Adler den Ganymed, zum Olymp empor.

So suchte Schlegel die zartesten und subjektivsten Regungen der Seele in die anschaulichen Formen der griechischen Mythologie zu bannen.

Die Klage der Venus um den Tod des Adonis deutete Schlegel auf die ewige Sehnsucht der schönen Seele nach der ewigen Jugend. Das ist das Unvergängliche im Menschen, dem die Götter sein vergängliches Los in der heiligen Schrift der schönen Natur angedeutet haben. Die geheime Bilderschrift der Blumen und Sterne aber, den heiligen Sinn des Lebens, wie die schöne Sprache der Natur versteht nur die Seele, die sich den Tändeleien der Phantasie willig hingibt. Ihr reden alle Dinge, und überall sieht sie den lieblichen Geist durch die zarte Hülle. Die Mythe von der Seele, die der Verstand allein besitzen will, und die sich doch den süßen Tändeleien mit ihrem Schoßkinde, der Phantasie hingeben möchte, beschließt den Roman, der selbst eine Tändelei mit der Mythologie ist.

Es ist sehr bezeichnend, daß die Hauptversuche, welche Schlegel später zur Verwirklichung seiner neuen Mythologie dichtete: die Abendröte und die Romanze vom Licht ursprünglich für die Lucinde bestimmt waren, die schon in dem „Nachtgesang“ und der „Reflexion“ natursymbolische Dichtung enthielt.[1])

Schlegel hatte die Lucinde im Mai vollendet. Im August schrieb er seinem Bruder von einer großen Offenbarung über

[1]) Schlegel wollte auch zwei Märchen für die Lucinde schreiben. Das eine sollte die Liebe bedeuten, das andere die Poesie. Das indische Märchen war schon im Aufblühen. Karoline I, 258. 261. 371. Vgl. das Gedicht „Stanzen“, Europa I, 87.

die Mysterien der Poesie.[1]) Das ist offenbar die erste Beziehung auf das entstehende Gespräch über die Poesie. Vom September an war er fleißig bei der Arbeit. Zu Anfang des neuen Jahres, 1800, war das Gespräch vollendet.[2])

Gleichzeitig arbeitete Schelling an seinem transzendentalen Idealismus, träumte Hülsen von seiner neuen Naturmythologie, schrieb Novalis seine Fragmente über eine Mythologie der Natur, der Geschichte, des Christentums. Sie alle kamen auf eigenen Wegen zu dem gleichen Ziel. Das persönliche Gespräch aber hat sie gegenseitig angeregt, ergänzt und geklärt. Und darum offenbar kleidete Friedrich Schlegel seine programmatische Zusammenfassung in die seit Herder wieder beliebt gewordene Form des Gesprächs.[3]) Und Herders Mythologiegespräch Iduna mag ihm noch besonders vorgeschwebt haben.

Die Einleitung des Gesprächs über die Poesie, das in beiden Athenäumsstücken von 1800 erschien, zeigt gleich den engen Zusammenhang mit Schleiermachers Reden. Wie Schleiermacher von der einen Religion gehandelt hatte, welche die Keime zu allen Religionen in sich trägt und in unzählig verschiedenen Formen und Gestalten zur individuellen Erscheinung kommt, und wie er daraus die Forderung der Toleranz und der Erkenntnis aller Religionsformen abgeleitet hatte, so beginnt nun Schlegel mit der Idee der einen alle Gemüter unauflöslich bindenden Poesie, die aber jeder Mensch in seiner eigenen und selbständigen Gestalt in sich trägt, und so verlangt auch Schlegel jede selbständige Gestalt der Poesie in ihrer Kraft und Fülle zu fassen. Unermeßlich freilich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie. Wie die Natur. Die formlose und bewußtlose Poesie der Natur, — die Anlehnung an Schelling ist ganz deutlich — die Poesie der Pflanze, des Lichtes, ist die erste und ursprüngliche Poesie. Der Gegenstand all unserer Tätigkeit und Freude ist das eine Gedicht der Gottheit, das wir verstehen, weil ein Funke des schaffenden Dichtergeistes auch in uns lebt. Wie das Leben der Natur,

[1]) An A. W. Schlegel 126 f.

[2]) Aus Schleiermachers Leben III, 119, 121, 137, 139, 140, 151.

[3]) Es ist interessant, daß einer der ersten schriftstellerischen Pläne Friedrich Schlegels ein Gespräch über Poesie war. Es sollte ein echt nationales, deutsches Gespräch werden. Vgl. Friedrich an A. W. Schlegel S. 18.

so blüht auch die Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor. Jede Ansicht der Poesie ist wahr und gut, insofern sie selbst Poesie ist. (Das hatte Schleiermacher von jeder Ansicht des Universum gesagt, wenn sie nur wahre Religion ist). Da aber die eigene Poesie und Ansicht der Poesie immer beschränkt ist, muß man sie ewig zu erweitern und der höchsten Ansicht zu nähern suchen. Man kann es, wenn man durch Mitteilung mit denen, die ihn gleichfalls auf anderem Wege gefunden haben, den Mittelpunkt gefunden hat. Eine solche Mitteilung und ein solches Suchen nach dem Mittelpunkt ist das folgende Gespräch.

Die Reihe der Vorträge, an die sich die Gespräche knüpften, beginnt Andrea — Friedrich Schlegel selbst — mit den Epochen der Dichtkunst. Es ist ein kurzer Abriß von der Bildungsgeschichte der Poesie, die Schlegel in seinen Jugendschriften dargestellt hatte, eine historische Einleitung. Bildung ist das Wesen der Poesie, welche Kunst sein und werden will. Darum schließt sie sich immer an das Gebildete an. Ihre ursprüngliche Quelle aber ist die mythische Poesie der Griechen: auf ihr ruht die hellenische Dichtkunst, eins und unteilbar durch das festliche Leben freier Menschen und durch die heilige Kraft der alten Götter. Auch die Quellen und Urbilder des didaskalischen Gedichtes, die wechselseitigen Übergänge der Poesie und Philosophie sind in der Blütezeit der alten Bildung zu suchen: es sind die naturbegeisterten Hymnen der Mysterien und die allumfassenden Gedichte des Empedokles und anderer Forscher. Noch die alexandrinischen Lehrdichter zeigten, wie man in der mythischen Gattung auch den ältesten und ausgebildetsten Stoff neu zu verjüngen und feiner umzubilden wisse. Nachdem die alte Kunst und Dichtung untergegangen war, kam jene Zwischenwelt der Bildung, welche für die Religion begeistert war. Die Kraft dieser Übergangszeit lag in der Ausbildung der neuen Religion und in den Versuchen zur Umbildung der alten Religion. Mit den Germanen strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa. Den Rückweg zum Altertum aber betrat, Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie. In einem Mittelpunkt drängte sich die Kraft seines Geistes zusammen, in einem ungeheuren

Gedicht umfaßte er Nation und Zeit, Weisheit und Offenbarung, Natur und Gottesreich, alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Beziehung auf das Unsichtbare. Die Kunstgeschichte Spaniens und Englands drängte sich in Cervantes und Shakespeare zusammen. Die Galathea ist eine ewige Musik der Phantasie und der Liebe. Der Don Quijote ist die Herrschaft des Witzes und der künstlichen Erfindung. Shakespeare ist ein Muster für die Entwicklung des romantischen Geistes zu lieblicher Bildung und tiefstem Verstande, zu Fülle, Anmut und Witz.

Nach Cervantes und Shakespeare zündete zuerst wieder bei den Deutschen der Funke, zu den Alten und zur Natur zurückzukehren. Winckelmann betrachtete das Altertum als ein Ganzes und begründete die Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung. Goethes Universalität umschloß die Poesie aller Nationen und Zeitalter. Die Philosophie entdeckte in der Tiefe des Menschengeistes den Urquell der Phantasie und das Ideal der Schönheit und mußte so das Wesen der Poesie deutlich anerkennen. Nun greifen Philosophie und Poesie ineinander, um sich in ewiger Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden. Noch aber müssen die Deutschen auf die Quellen ihrer eigenen Sprache und Dichtung zurückgehen und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen an bis jetzt verkannt schlummert. Dann wird ihre Poesie eine gründliche Wissenschaft und tüchtige Kunst sein und bleiben.[1])

Das an diese Vorlesung sich schließende Gespräch dreht sich um das Problem, ob die Poesie sich lehren und lernen lasse. In der Forderung von Dichterschulen und einer virtuosen Behandlung der Poesie ist wieder die Übersetzung von Schleiermachers Religion in die Dichtkunst deutlich zu erkennen.

Es folgt Ludovicos Rede über die Mythologie. Der Titel schon erinnert an Schleiermachers Reden über die Religion. Ludovico aber ist ganz offenbar Schelling. Ob nicht Schlegel ihm damit auch ein Eigentum an dem ihm in den Mund gelegten Gedanken zuerkennen wollte?

---

[1]) Vgl. Herders Iduna.

Soll, so beginnt der Redner, die Kraft der Begeisterung auch in der Poesie sich immer fort einzeln verplittern und nach vergeblichem Kampf gegen das widrige Element endlich einsam verstummen? Soll das Höchste und Heilige immer namenlos und formlos bleiben, und muß eine echte Kunst nicht den Geist der Liebe zwingen können, die schönen Bildungen zu beseelen? Es fehlt den Dichtern an einem festen Halt für ihr Wirken, an einem mütterlichen Boden,[1] einem Himmel, einer lebendigen Luft. Jedes Werk fängt wie eine neue Schöpfung von vorne an aus Nichts. Es fehlt unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: wir haben keine Mythologie. Aber es wird Zeit, daß wir eine hervorbringen. Denn nicht wie die alte Mythologie sich unmittelbar an das Nächste und Lebendigste der sinnlichen Welt anschloß und anbildete, sondern im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes muß die neue Mythologie herausgebildet werden. Sie muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bett für den alten, ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller anderen Gedichte verhüllt. (So sollte Schleiermachers neue Religion den Keim zu allen möglichen Religionen in sich tragen.) Ein Chaos aber, das nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, ist auch die alte Mythologie und Poesie gewesen. Denn Mythologie und Poesie sind eines und unzertrennlich. Die alte Poesie ist ein einziges, unteilbares, vollendetes Gedicht. Kann nun eine neue Mythologie sich nur aus der innersten Tiefe des Geistes wie durch sich selbst herausarbeiten, so gibt es einen sehr bedeutenden Wink und eine merkwürdige Bestätigung in dem großen Phänomen des Zeitalters, im Idealismus, der auf diese Weise entstanden ist und einen festen Punkt in der Geisterwelt konstituiert hat, von wo aus sich die Kraft des Menschen mit steigender Entwicklung ausbreiten kann. Der Idealismus aber ist nur

[1] Vgl. Novalis Briefe S. 44 und 48: Schelling findet in der Odyssee Goethes Mutterboden.

eine Äußerungsart von dem Phänomen aller Phänomene: daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden. Wir sind im Zeitalter der Verjüngung. Der Idealismus muß nun in jeder Form auf eine oder die andere Art aus sich heraus gehen, um in sich zurückkehren zu können und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß und wird sich aus seinem Schoße ein neuer ebenso grenzenloser Realismus erheben, und der Idealismus also nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie, sondern selbst auf indirekte Art die Quelle derselben werden. Schon sind die Spuren in der Physik wahrzunehmen, der es an nichts mehr zu fehlen scheint, als an einer mythologischen Ansicht der Dinge. Aus ihren dynamischen Paradoxien brechen jetzt die heiligsten Offenbarungen der Natur von allen Seiten aus. (So hatte Schleiermacher aus dem Idealismus und dem aus ihm hervorgehenden Realismus die neue Religion kommen sehen.) Dieser neue Realismus idealischen Ursprungs und auf idealischem Grunde kann nur als Poesie erscheinen, die ja auf der Harmonie des Ideellen und Reellen beruhen soll. Auch ich, so sagt Ludovico, trage schon lange das Ideal eines solchen Realismus in mir. Mit dieser Stelle hat Schlegel vielleicht wirklich auf die von Schelling selbst erwähnte frühere Abhandlung Schellings über die Mythologie anspielen wollen. — Spinoza sei das Beispiel eines solch poetischen Realismus. Mit Homer und Dante teile er die Wohnung im Tempel der neuen Poesie. In ihm ist Anfang und Ende aller Phantasie zu finden, der allgemeine Grund und Boden, auf dem alles Einzelne ruht. Sein Werk atmet den Geist der ursprünglichen Liebe. Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe.[1]) Wie die Wissenschaftslehre ein allgemeines Schema für alle Wissenschaft, so ist Spinoza der allgemeine Grund und Halt für jede individuelle Art von Mysticismus. (So hatte Schleiermacher im Spinoza das höchste Ideal der allgemeinen Religion verehrt, welche der Grund und Boden einer jeden individuellen Religion ist.)

---

[1]) Vgl. die Lucinde.

Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen und festgehalten.[1] Das ist der eigentliche Punkt, daß wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüt verlassen, sondern uns überall an das Gebildete anschließen und auch das Höchste bilden. Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet. Da ist nun eine große Ähnlichkeit wahrzunehmen mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt,[2] vor allem in den Werken des Shakespeare und Cervantes. Diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie ist selbst schon eine indirekte Mythologie. Denn es ist das durch die Berührung der Liebe harmonisierte Chaos, über dem nun der Geist des Künstlers schwebt. Die Arabeske ist gewiß die älteste und ursprüngliche Form der Phantasie.[3] Und das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das es kein schöneres Symbol gibt, als das bunte Gewimmel der alten Götter. Diese herrlichen Gestalten des Altertums müssen neu belebt werden. Alles wird in neuem Glanz und Leben erscheinen, wenn die alte Mythologie voll von Spinoza und von den neuen Ansichten der jetzigen Physik betrachtet wird. Aber auch die anderen Mythologien müssen wieder erweckt werden nach dem Maß ihres Tiefsinnes, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie zu beschleunigen. (Siehe Schleiermacher.) Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich wie die des Altertums. Welche neue Quelle von Poesie könnte uns aus Indien fließen. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen. Über-

[1]) Vgl. die Metamorphosen in der Lucinde.

[2]) Vgl. die Lucinde.

[3]) Ludwig Tieck nannte dann seine Dichtungen: Die Schildbürger, Blaubart, Tonelli und das jüngste Gericht Arabesken. Schriften IX. Ganz mythologische Arabesken im Sinne Schlegels hat Philipp Otto Runge gezeichnet.

haupt muß man auf mehr als einem Wege zum Ziele dringen können. Jeder gehe den seinigen auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist. (So hatte Schleiermacher die Rechte der Individualität für die Religion in Anspruch genommen.) Und so möge jeder die große Entwicklung beschleunigen. Alles Denken ist ein Divinieren, aber der Mensch fängt erst eben an, sich seiner divinatorischen Kraft bewußt zu werden. Und das ist der Anfang jenes großen Prozesses allgemeiner Verjüngung, der ewigen Revolution, welche den Menschen sich selbst wird verstehen lehren, und die Erde und die Sonne.

„Dieses ist das, was ich mit der neuen Mythologie meine."

Das an diesen Vortrag sich knüpfende Gespräch bringt noch einige Ergänzungen und Erweiterungen. Da wird die didaktische Gattung von diesem mythologischen Standpunkt aus neu begründet. Denn das Wesen der Poesie ist eben die höhere und idealische Ansicht der Dinge. Im Grunde aber ist jedes Gedicht didaktisch, das heißt: sein Wesen ist seine Bedeutung. Es ist ein Spiel und eine ferne Nachbildung von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk (siehe Schelling). Alle Schönheit ist Allegorie. Denn das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen. Darum ging alles von Poesie aus und muß dahin zurückfließen (siehe Schelling). Die Kraft aller Künste und Wissenschaften begegnet sich in einem Zentralpunkte. Am deutlichsten zeigt er sich in der Physik, welche immer, sobald es ihr um allgemeine Resultate zu tun ist, ohne es zu wissen, in Kosmogonie gerät, in Astrologie, Theosophie, kurz, in eine mystische Wissenschaft vom Ganzen. Spinoza ist ein Repräsentant solcher Wissenschaft. Man könnte auch Jakob Böhme nennen. An dem, so meint Antonio — Schleiermacher! — man auch hätte zeigen können, ob sich die Ideen über das Universum in christlicher Gestalt schlechter ausnehmen, als in den Formen der griechischen Mythologie. Ich bitte, antwortet Andrea — Schlegel —, die alten Götter in Ehren zu halten. Der Sinn der alten Götter ist nur durch die eleusinischen Mysterien zu verstehen. Die in ihnen herrschende Ansicht der Natur könnte den jetzigen Forschern

ein großes Licht anzünden. Es ist die wildeste und wütendste Darstellung des Realismus[1]). Wer aber heute den neuen Realismus in einer schönen Form darstellen wollte, könnte es nur auf die Art wie Dante tun, der aus eigenster Riesenkraft, er ganz allein, eine Art von Mythologie erfunden und gebildet hat. Dieses sagt wieder Ludovico — Schelling, der ja selbst eine ganze Abhandlung über Dantes Mythologie schrieb. Eigentlich aber sollte jedes Werk eine neue Offenbarung der Natur sein.

Der folgende Brief über den Roman wirft ein neues Licht auf Schlegels Idee, daß die Mythologie witzig und grotesk sei, und daß Witz und Mystik nahe verwandt seien. Hier wird die Erklärung dafür gegeben: die Phantasie will das Rätsel der ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur fassen und darstellen. Das Göttliche aber läßt sich in der Fülle der Natur nur indirekt mitteilen. Daher bleibt von der ursprünglichen Phantasie nur der Witz übrig. In diesem Sinne sind die Romane von Sterne, Jean Paul und Diderot, welche Arabesken und Bekenntnisse sind, eigentümliche Versuche einer neuen Mythologie. Der Roman ist überhaupt an Stelle der alten Mythologie getreten.

Der Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken stellt denn auch den Wilhelm Meister als den Inbegriff von Goethes Universalität hin, dessen Verbindung von Individualität und antikem Geiste eine ganz neue Aussicht auf die Harmonie des klassischen und romantischen Geistes in der Poesie eröffnet. Dieser Geist aber ist die Mythologie. Ihm steht die Sprache nahe,[2]) die ursprünglich gedacht mit ihr identisch ist, das erste Werkzeug der Magie. Goethe wird, wie Dante im Mittelalter, der Stifter und das Haupt einer neuen Poesie sein.

Das ganze Gespräch schließt mit dem Ausblick auf die Wiederkehr der antiken Tragödie. Wenn erst die Mysterien und die Mythologie durch den Geist der Physik verjüngt sein werden, so kann es möglich sein, Tragödien zu dichten, in denen alles antik und die dennoch gewiß wären, durch die

[1]) So hat dann auch Creuzer die Mythologie aufgefaßt.

[2]) Vgl. Herder.

Bedeutung den Sinn des Zeitalters zu fesseln. Niobe und Prometheus — die Mythen des Sturms und Drangs, die Mythen von der Eigenmacht des menschlichen Geistes — wären die rechten mythologischen Gegenstände.[1])

Das also ist das Poesiegespräch, dessen Kern das Ideal einer neuen Mythologie ist.

Diese Idee aber ist nur das konsequente, wenn auch überspannte Ergebnis aus jener Sehnsucht nach einer Mythologie, welche schon das vergangene Jahrhundert durchzog, aus der die Romantik erwuchs. Diese Idee zeigt mit voller Klarheit, wie doch Herder der eigentliche Vater der Romantik war. Herder hatte die zentrale Bedeutung der Mythologie im Geistesleben erkannt. Er hatte die tiefste Einheit von Sprache und Mythologie im menschlichen Erkennen nachgewiesen. Er hatte an griechischer und orientalischer Dichtung die ungeheuere Bedeutung einer Mythologie für alle Dichtung und überhaupt die Identität von Poesie und Mythologie eingesehen. Darum wollte er der neuen Dichtkunst eine Mythologie schenken, und darum rief er zu einer Neuschöpfung der alten Mythologie auf: sie soll durch den Geist der neuen Zeit verjüngt werden. Und darum bekannte er sich im Anschluß an Klotz, Hamann und Winkelmann zu der Idee einer neuen Mythologie, welche sich aus der poetischen Gestaltung der neuen Naturkunde ergeben soll. Herder wollte den Bund von Dichtung und Wissenschaft wieder erneuern, der die Weltanschauung der ursprünglichen Menschheit war. Aber Herder erkannte nicht den neuen Zeitgeist, der dazu berufen schien, die neue Mythologie zu verwirklichen. Er verkannte den Idealismus und verkannte auch die Naturphilosophie.

Friedrich Schlegels bedeutendste Jugendschrift war eine Auseinandersetzung mit der Mythologie in Geist und Art von Herders Fragmenten. Diesem Anfang entsprach auch seine weitere Entwicklung. Wie Herder erst allmählich seine tiefe Einsicht in das Wesen der Mythologie gewonnen hatte, so bedurfte auch Schlegel erst der tieferen Einwirkung jener

[1]) Gleichzeitig mit Tieck trugen sich die Brüder Schlegel mit der Idee zu einem Niobedrama. W. v. Schütz führte dann ein solches mit ganz naturphilosophischer Bedeutung aus. Darüber später.

großen Zeitmächte: des Idealismus, der Naturphilosophie und der neuen Religion. In ihnen erkannte Schlegel die Keime zu der ersehnten Mythologie.

Denn im Idealismus hatte der Menschengeist einen Mittelpunkt gefunden, und der Idealismus bestätigte Herders Erkenntnis: daß die Tätigkeit des menschlichen Geistes Mythologie ist. In der Naturphilosophie, dem neuen Realismus, der sich aus dem Idealismus loszuringen begann, sprangen die natürlichen Quellen zu einer neuen Mythologie. Die neue Religion aber wies Weg und Ziel. Friedrich Schlegel brauchte Schleiermachers Religion nur in Poesie zu übersetzen, und die Idee der neuen Mythologie ergab sich von selbst.

Die neue Mythologie sollte Idealismus und Realismus zur Einheit bringen. Sie sollte dem Geist das verlorene Zentrum wiedergeben.

Befremdlich scheint es allerdings, daß eine Mythologie künstlich und individuell sein soll. Aber das war ja seit Schiller der Leitsatz des modernen Geistes: Ideal ist, was einst Natur war. Die Mythologie war ursprünglich Natur; jetzt ist sie Ideal. Das Ideal der menschlichen Bildung. Die Erhebung der bewußtlos und notwendig schaffenden Poesie des naturdichtenden Geistes zu freier und bewußter Kunst. Mit der Verwirklichung dieser Idee kehrt der Mensch auf der Stufe des Ideales zur Natur zurück. Die neue Mythologie konnte das Organ der Mitteilung werden, welche allein eine progressive Bildung ermöglicht. In ihr konnten sich die Geister treffen. Das große *wir* war das symbolische Zeichen der romantischen Geselligkeit. Die Romantik wollte die Dichtung zu einer geselligen Kunst erheben. Schleiermacher fand das Band der Gesellschaft in der neuen Religion, Friedrich Schlegel in der neuen Mythologie. Mit der Idee der neuen Mythologie konstituierte sich die Romantik als eine gesellschaftliche Vereinigung, eine Dichterschule.

Wenn man sich den Unterschied zwischen der älteren und jüngeren Romantik im Bereich der Mythologie vergegenwärtigen will, so lese man, was Clemens Brentano in seinem verwilderten Romane Godwi der Rede über Mythologie von Friedrich Schlegel entgegensetzte: eine neue Mythologie ist unmöglich, so unmöglich, wie eine alte, denn jede Mythologie

ist ewig. Wo man sie alt nennt, sind die Menschen gering geworden, und die, welche von einer sogenannten neuen hervorzuführenden sprechen, prophezeihen eine Bildung, die wir nicht erleben. Es gibt also keine Mythologie, sondern überhaupt nur Anlage zur Poesie, wirkliche gegenwärtige Poesie und sinkende Poesie. Mythen sind nichts anderes als Studien der dichtenden Personalität überhaupt, und eine Mythologie ist soviel als eine Kunstschule, sowie eine hinreichende Mythologie eine hinreichende Kunst und eine letzte endliche Mythologie nichts als ein goldenes Zeitalter wäre, wo alles Streben aufhört und nichts mehr kann gewußt werden, weil dann das Wissen das Leben selbst ist. Nicht einmal das Wissen kann dann gewußt werden, da wir keine Einheit mehr denken könnten, indem die Möglichkeit zu zählen in der bloßen Einheit, die allein noch übrig sein könnte, aufgehoben wäre.[1])

Die Brüder Grimm vernichteten dann vollends, wie wir sehen werden, die Idee einer neuen Mythologie.

Die ältere Romantik aber schloß sich ihrem Stimmführer, Friedrich Schlegel, an.

Friedrich Schlegel selbst richtete gleich zu Anfang des Jahres 1800 noch einmal eine nachdrückliche Mahnung: „An die Deutschen". Das Gedicht schließt sich an Hardenbergs Europa. Europas Geist erlosch. In Deutschland aber fließt der Quell der neuen Zeit. Eine Hierarchie der Kunst steht bevor. Schon blüht Poesie und Religion. Schon enthüllen sich die Mysterien der Natur und die Liebe „zu den ersten Sachen", zu Feuer, Wasser und Luft, regt das Verlangen auf, den Erdgeist im Mittelpunkte zu fassen. Rom wird wach und Hellas, dessen Götter sanken. Was Indien blühte, wird das Lied germanischer Männer neu entfalten.

Als Schlegel nun in der romantischen Dichtkunst nähere Umschau hielt und Beiträge zu ihrer Kenntnis sammelte, da konnte er mit seiner Idee im Kopfe auf manch frühe Versuche großer Dichter weisen, diese Idee zu verwirklichen. Als er 1801 von den poetischen Werken des Johann Boccaccio Nachricht gab, da fand er es auffallend und bemerkenswert, wie in allen seinen gelehrten Werken sein Hauptstreben darauf

1) Godwi, neue Ausgabe ([illegible], hrsg. von Anselm Ruest), S. 360.

gerichtet war, die alte Mythologie wieder herzustellen und in neuem Lichte und Leben zu verkündigen. Und diese Idee liegt auch seiner Poesie zu Grunde, wie es sich teils in mancher nicht ganz gelungenen Anwendung der alten Göttersymbole und Fabeln zeigt, noch mehr aber in dem Streben, auf dem Wege der Allegorie aus dem romantischen Stoff seiner Zeit eine neue und eigene Art von Mythologie hervorzugestalten. Ein Streben, welches er mit mehreren Dichtern jener älteren Schule teilte, und an welchem viele der größten Dichtertalente in der neuen Poesie gescheitert sind.[1] Boccaccio versuchte es auch, die katholischen Begriffe und Ansichten in der Sprache und den Sinnbildern der alten Mythologie auszudrucken. Juno ist ihm Maria und Pluto der Satan. Merkwürdig ist auch seine allgemeine Ansicht der Poesie in der Schrift über Dante. Er hält sie für eine irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und der göttlichen Kräfte, nennt sie geradezu eine Art von Theologie. Das ist eine tief eingreifende und fruchtbare Ansicht, unendlich reeller als alle bisherige Ästhetik.

In der Europa gab Schlegel eine Charakteristik des Camoens und fand in den Lusiaden erreicht, wonach viele Nationen und bedeutende Dichter vergeblich gestrebt haben: es ist das einzig heroische Nationalgedicht, das die Neueren aufzuweisen haben. Und wenn das heroische und das mythische Gedicht nur als Zweige eines Stammes und Bildungen verwandter Art betrachtet werden, so ist das Werk des Camoens überhaupt das einzige, welches noch neben Homer ein episches Gedicht genannt zu werden verdient. Die Einmischung alter Fabel in die christliche Denkart verteidigt Schlegel, ganz wie es Herder getan. Niemals in christlichen Zeiten ist die alte Fabel vergessen worden. Camoens gebraucht sie als eine schöne Bildersprache für sinnreiche Allegorie, wie auch andere Dichter und Maler der romantischen Zeit sie mit manch willkürlicher Neuerung gebrauchten. Kein romantischer Dichter aber hat die alte Fabel so neu, so eigentümlich und doch so klar und passend gebraucht wie Camoens.[2]

[1] Werke X.

[2] Europa I^{2}, 65 f. Was Friedrich Schlegel für Camoens, das leistete A. W. Schlegel für Calderon und Schelling für Dante.

Schlegel hat die Europa von Paris aus redigiert. Es war die Zeit, da er sich unter der Leitung von Chézy und Hamilton den orientalischen Studien widmete, und durch die Hingabe an indische Mythologie und Mystik sein Drang zum Katholizismus immer heftiger wurde. Das kommt gleich in den einleitenden „Betrachtungen" der Europa zum Ausdruck.

Schlegel ist nicht der erste Romantiker, der auf Indien wies. Wackenroder und Novalis waren ihm vorausgegangen. Gerade im Anschluß an Schlegels Rede über Mythologie aber, welche das höchste Romantische und neue Quellen der Poesie in Indien fand, schrieb Friedrich Majer, ein Schüler Herders und Freund Friedrich Schlegels, in Tiecks poetischem Journal: „Über die mythologischen Dichtungen der Indier".[1]) Er wollte den Mittelpunkt und den Mutterboden der Sakuntala begreifen. Man muß diese Dichtungen betrachten, wie Raphaels Madonna und die schönen Dichtungen der christlichen Legende. Denn hier wie dort waltet derselbe Geist nur unter verschiedenen Formen. Auch darf man sie nicht mit den Mythologien der Griechen und Ägypter vergleichen. Sie sind älter als diese, und die Mythologie der Griechen ist vielleicht nur ein Kind der indischen Mythologie. Zwischen indischer Weisheit und Dichtung muß scharf unterschieden werden. Sonst möchte ihr wesentlichster Charakter verschwinden, der nach Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie in der Aufhebung der Vernunftgesetze und der Rückversetzung in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur besteht, für welche das bunte Gewimmel der alten Götter und die Dichtungen von den alten Zeiten die schönsten Symbole sind. Majer stellte denn auch zuerst die indische Weisheit dar, dann aber die Dichtungen, welche „die Morgenträume unseres Geschlechtes" sind. Mögen die Hoffnungen unserer Freunde, so schloß er wieder mit Anknüpfung an Schlegels Rede über die Mythologie, aus Indien eine neue und fruchtbare Quelle von Poesie fließen zu sehen, durch das Wenige, was er zu geben instande war, wenigstens noch mehr und zuversichtlicher begründet und andere dadurch aufgemuntert werden, diesem noch wenig betretenen Wege weiter nachzugehen.

[1]) 1800. I, 1, Nr. V, S. 165 ff.

Friedrich Schlegel also ging ihn in Paris, und die ersten Früchte, die er an diesem Wege pflückte, sind in den Betrachtungen niedergelegt. Da zeigt sich nun gleich ein prinzipieller Gegensatz zu seinem Vorgänger. Wenn Majer zwischen Dichtung und Philosophie der Indier so scharf unterscheiden wollte, so ist es gerade umgekehrt die leitende Idee dieser Betrachtungen, daß Poesie und Philosophie bei den Indiern noch nicht getrennt waren. Was in Asien alles in einem mit ungeteilter Kraft aus der Quelle sprang und wirkte, das teilte und entfaltete sich erst in Europa zu Poesie und Philosophie. Schon das klassische Altertum und die romantische Zeit bieten diese europäische Trennung dar. Die geistigste Selbstvernichtung der Christen und der üppigste Materialismus in der Religion der Griechen, beide finden ihr höheres Urbild im gemeinschaftlichen Vaterlande, in Indien. Daher gibt es auch nur in Indien echte Religion. Ein dunkles Gefühl, daß diese europäische Trennung des klassischen und romantischen Geistes eigentlich unnatürlich und durchaus verwerflich sei, sieht man in den Versuchen der modernen Zeit, sich den Geist des Altertums anzueignen. Der katholischen Religion ist es bis auf einen gewissen Grad gelungen, den künstlerischen Glanz und Reiz, die poetische Mannigfaltigkeit und Schönheit der griechischen Mythologie und des griechischen Kultus sich zu eigen zu machen und wieder einzuführen. Unsere Philosophie stimmt mit der Philosophie des griechischen Altertums ganz überein. Und nicht erst im Idealismus, schon in Spinoza atmet dieser Geist. Der Charakter des klassischen Altertums ist aber Trennung des Einen und Ganzen aller menschlichen Kräfte und Gedanken. (Winkelmann, Hamann, Herder, Goethe und Schiller waren gerade entgegengesetzter Ansicht!) Die Trennung hat nun ihr Äußerstes erreicht. Tiefer kann der Mensch nicht sinken. Eine Revolution muß kommen. Sie kann nur aus dem Mittelpunkte der vereinigten Kraft hervorgehen: aus Asien, woher uns bis jetzt noch jede Religion und jede Mythologie gekommen ist, d. h.: die Prinzipien des Lebens und die Wurzeln der Begriffe. Das Ziel der Revolution ist die Verbindung des Orients und des Nordens in Europa. Zur Lösung dieser unendlichen Aufgabe will auch diese Zeitschrift wirken.

Es ist klar: der Mittelpunkt der vereinigten Kraft ist eine Mythologie, welche die Weltanschauung der noch ungeteilten Menschheit ist. Die „Literaturübersicht“, welche nun Schlegel anstellt, ist denn auch wieder von dieser Idee der neuen Mythologie durchzogen. Die Übersicht ist im wesentlichen eine Wiederholung der Rede über Mythologie. Aber Schlegel konnte nun auf eine Anzahl von Versuchen hinweisen, welche tatsächlich in den Jahren von 1800—1803 in dieser Richtung gemacht worden waren. Dadurch ist diese Abhandlung eine zusammenfassende Einleitung zu der Periode der Verwirklichung und Weiterführung von Schlegels Programm in Dichtung, Philosophie und Ästhetik.

Der Charakter der deutschen Zeitliteratur ist die universelle Wechselwirkung aller Künste und Wissenschaften. Die Dichtkunst, selbst zur Wissenschaft geworden, beseelt alle übrigen durch den Geist und die Kraft ihrer höchsten Blüte. Diese Universalität verbreitet sich durch die Vorlesungen A. W. Schlegels in Berlin und Schellings in Jena. Diese Universalität ist die Grundlage einer neuen Mythologie. Unter den Stiftern der deutschen Literatur hat Klopstock dadurch den allein richtigen Weg wenigstens angedeutet, daß er eine mythische Poesie wollte, wenn auch die Art, wie er die nordische und christliche Mythologie behandelt hat, keineswegs richtig ist. Der Protestantismus machte ihm eine poetische Ansicht des Christentums unmöglich. Das größte Phänomen der neueren Literatur ist Fichtes Idealismus. Er hat alle Wissenschaften und Künste erleuchtet, wie die Religion Schleiermachers, die Naturphilosophie Schellings, Baaders und Hülsens und die historische Darstellung der Natur von Steffens bezeugen. Vor allem aber die Poesie, welche Mittelpunkt und Ziel aller Künste und Wissenschaften ist. Sie ist vom Idealismus nur durch die Form verschieden, ein anderer Ausdruck derselben transzendentalen Ansicht der Dinge. Man kann sie in die exoterische und esoterische Poesie einteilen. Die exoterische Poesie ist das Drama, welches das Ideal des Schönen in dem Verhältnis des menschlichen Lebens darstellt. Esoterisch aber ist diejenige Poesie, die über den Menschen hinausgeht und zugleich die Welt und die Natur zu umfassen strebt. Zu dieser Gattung gehören umfassende didaktische

Gedichte, welche die unnatürliche und verwerfliche Trennung von Poesie und Wissenschaft aufheben. Oder solche Gedichte, welche die Poesie auf ihre Quellen zurückführen, die Mythologie wieder herstellen und den alten Fabeln ihre Naturbedeutung wieder geben. Ferner aber auch diejenige Poesie, welche das ihr entgegengesetzte Element poetisieren will: der Roman. Jeder Roman sollte nach Art eines Märchens konstruiert sein, jede wahre Mythologie ist es unfehlbar. Ein Beispiel für den Übergang vom Roman zur Mythologie ist der Heinrich von Ofterdingen des Novalis. Zur esoterischen Poesie gehört auch ein philosophisches Gespräch wie Schellings Bruno. In didaktischen Gedichten von großem Umfang, welche das Ganze des Idealismus in symbolischer Form darzustellen suchten, haben wir nur einige kleine Versuche, wie den Prometheus und den Bund der Kirche von A. W. Schlegel. Für den Begriff einer mythischen Poesie überhaupt ist Tieck anzuführen, der die Poesie, welche Goethe zur Kunst bildete, zu ihrer ursprünglichen Quelle alter Fabel zurückführt. Die Aufnahme, die der Musenalmanach — 1802 — von Tieck und A. W. Schlegel gefunden hat, beweist, daß es noch immer an dem richtigen Begriff der Poesie fehlt. Man scheint es so wenig zu wissen, daß höhere Poesie und Mythologie nur Eines ist, daß man sogar an einigen, obgleich sehr schonenden und nur vorläufigen mythischen Versuchen Anstoß genommen hat. In der exoterischen Poesie geht die Tendenz des Jon von A. W. Schlegel auf ein durchaus antikes Trauerspiel. (Wie es Friedrichs Rede über die Mythologie prophezeiht hatte.) Ein solches besitzen wir noch nicht. Es würde für die mythische Poesie kein geringer Gewinn sein. Der Alarkos von Friedrich Schlegel soll ein Trauerspiel sein, im antiken Sinne des Wortes, aber in romantischem Stoff und Kostüm.

Damit hat Schlegel die Hauptwerke bezeichnet, welche seine Rede über Mythologie durch Theorie und Geschichte ausbreiteten und bestätigten und durch die Dichtkunst zu verwirklichen suchten.

§ 7. Wirkung und Verwirklichung der neuen Mythologie.

Die Wirkung von Schlegels Poesiegespräch war im Kreise der romantischen Hansa sehr verschieden.

Schleiermacher, der selbst den Anstoß zu seiner Entstehung gegeben hatte, mußte sich natürlich ablehnend verhalten. Denn er war ja ein Feind aller Mythologie. Die neue Mythologie Friedrich Schlegels schien ihm denn auch „so etwas Sonderbares“ an sich zu haben. Er konnte nicht begreifen, wie eine Mythologie gemacht werden könne.[1]) In der Nachrede zu der zweiten Ausgabe seiner Reden fand es Schleiermacher für nötig, sich von vornherein gegen die Annahme zu versichern, als habe er sich mit seinen Ideen von neuen und willkürlichen Religionen an einige Äußerungen trefflicher und erhabener Männer anschließen wollen, welche man so verstanden habe, als wollten sie das Heidentum der alten Zeit zurückführen oder gar eine neue Mythologie und durch sie eine neue Religion willkürlich erschaffen.[2]) In seinen Vorlesungen über die Ästhetik hat sich Schleiermacher gegen eine Wiederkehr der Mythologie in Kunst und Dichtung ausgesprochen. Die alte Mythologie — und diese Auffassung beruht durchaus auf der unterdeß erschienenen Symbolik und Mythologie von Creuzer — entstand im Altertum nur durch das Auseinandertreten eines einzigen inneren Gedankens. Für uns kann sie nicht mehr die geringste Wahrheit und Wirkung haben.[3])

In seinem Tagebuch schrieb Schleiermacher einmal nieder: ein Märchen ist wohl eine transitorische Schöpfung einer Mythologie, bloß für einen bestimmten Zweck und Moment. Sind die einzelnen Fabeln im Ovid Märchen? Ist die ganze solang bestehende alte Mythologie aus Märchen entstanden, wie die neue Mythologie?[4]) Diese Bemerkungen Schleiermachers beziehen sich offenbar auf Novalis' Märchen im Ofterdingen, in dem Schleiermacher die unmittelbare Beziehung auf die Anschauung der Welt und der Gottheit bewunderte.[5])

[1]) Aus Schleiermachers Leben IV, 61.

[2]) A. a. O. S. 310.

[3]) Ästhetik 58 ff., 613 f., 707 f.

[4]) Dilthey, Schleiermacher, Anhang S. 122.

[5]) Aus Schleiermachers Leben I, 309.

Tatsächlich hat Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie in dieser Dichtung seine vollständigste Verwirklichung gefunden, und die Zeitgenossen begrüßten oder verwarfen denn auch diesen Roman als eine neue Mythologie. Hier erschien der neue Realismus, idealischen Ursprungs und auf idealem Grunde, nun wirklich als Poesie. Und diese Poesie war eine mythologische Ansicht der Naturphilosophie. Denn die Zentralidee des Märchens und damit auch des ganzen Romanes ist die Zentralidee der Naturphilosophie in mythologischem Gewande: die Idee der Polarität und des Magnetismus in Geist und Natur. Geist und Natur aber sind eines. Die Polarität der Welt, welche durch die absolute Entgegensetzung in allen Dingen die Welt zu einem allgemeinen Kampfplatz macht, soll und wird aufhören, und die absolute Einheit ohne innere Entgegensetzung, ein absoluter Magnetismus ohne Polarität, ein allgemeines Reich der Liebe und des Friedens wird das Ende der Geschichte sein. Diese goldene Zeit ist das Reich der Poesie, der noch die Prosa entgegensteht. Einst wird alles Poesie sein. Der Roman sollte in das Märchen übergehen, weil die Welt in ein Märchen übergehen soll.

Denn Poesie ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes, und also das eigentümliche Wesen der Natur. Die Fabel — der Mythos — wird die Welt von ihrem inneren Zwiespalte erlösen. Die Geschichte des werdenden Dichters geht in die Geschichte der werdenden Weltpoesie über. Das Ende des Romans sollte nach den eigenen Worten des Dichters eine wunderliche Mythologie sein. Die ganze Welt soll in eine romantische Mythologie übergehen. So ist diese Dichtung, welche die Auflösung der zwiespältigen Welt in eine progressive Universalpoesie darstellt, eine Kosmogonie der neuen Welt.

Die völlige Identität von Geist und Natur, Idealismus und Realismus, macht den Charakter dieser Dichtung aus. Denn das ist der Charakter der Naturphilosophie überhaupt. Der Geist ist die entkörperte Natur, und die Natur ist der verkörperte Geist. Die Erscheinungen der Natur sind denn auch in dem Märchen nichts anderes als die sichtbar gewordenen Ideen des Geistes, und die Ideen des Geistes sind nichts anderes als die unsichtbaren Erscheinungen der Natur.

Denn Geist und Natur sind identisch; daher ist diese Dichtung eine idealistische Mythologie, wie die Naturphilosophie ein idealistischer Realismus ist. Wenn man das völlige Zusammenfallen der natürlichen und ideellen Bedeutung in diesem mythologischen Märchen immer im Auge behält, so bleiben kaum noch irgend welche Rätsel in ihm ungelöst.

Schellings Naturphilosophie hat hier wirklich ihre mythologische Form erhalten, und Schellings Gedanke, daß aus der Rückkehr der Philosophie zur Poesie eine neue Mythologie entstehen werde, in der alles endet, ist gleichsam das Motiv des Märchens selbst, welches die Entstehung der neuen Mythologie als der allgemeinen Poesie zur Darstellung bringt. Novalis selbst fühlte die Welt als Poesie. Das war der Grund seines magischen Idealismus, der diese Poesie frei und bewußt machen wollte. Er fühlte die ganze Natur als ein Sinnbild des Geistes. Die Physik ist die Lehre von der Phantasie. Die Naturwissenschaft muß symbolisch behandelt werden. Novalis selbst erfüllte diese Forderung mit seinem Märchen, das auch eine vollständige Verwirklichung seiner eigenen Märchentheorie war. Denn es stellt die Wiederkehr des ursprünglichen Chaos dar, in das noch kein dualistisches Prinzip die allgemeine Entgegensetzung gebracht hat, aber des Chaos, das sich nun selbst durchdrang. Frei von den Gesetzen der Zeit und des Raumes und von allen Gesetzen des Verstandes stellt es das Werden einer Welt dar, welche selbst ein Märchen ist, in dem nur die poetische Freiheit und Gesetzlosigkeit herrscht: eine willkürliche Mythologie. Die zukünftige Welt soll das frei und bewußt geschaffene Märchen des jetzt noch notwendig und unbewußt dichtenden Geistes sein. So hatte Schelling die Einheit der freien und notwendigen Tätigkeit des Geistes in einer neuen Mythologie gefunden. Novalis Märchen stellt das Werden des allgemeinen Märchens dar, das Werden der neuen Mythologie.

In der Natur, wie im Menschen, so deutet Klingsor den allgemeinen Dualismus der Naturphilosophie, ist ein entgegengesetztes Wesen, die dumpfe Begierde und stumpfe Gefühllosigkeit und Trägheit, die einen rastlosen Streit mit der Poesie führen. Es wäre ein schöner Stoff zu einem Gedicht, dieser gewaltige Kampf. Es ist der Stoff seines eigenen Ge-

dichtes, des Märchens, in dem die mythologische Weltansicht, welche den Hintergrund des ganzen Romanes bildet, nun auch wirklich die Form einer Mythologie angenommen hat. Denn hier erscheint der Geist in der Natur, und die Verwandlungen, Wirkungen und Erscheinungen in Geist und Natur sind als Trennungen, Verbindungen und Zeugungen menschlich vorgestellter Wesen dargestellt.

Das Märchen schildert den allgemeinen Dualismus in Geist und Natur und seine Auflösung in einen allgemeinen Magnetismus. Das dualistische Weltprinzip ist der Kampf von Prosa und Poesie. Der allgemeine Magnetismus, der die Seele der Welt sein soll, ist die Poesie. Der Kampf der Kräfte ist in dem Kampf zwischen der Sonne und dem Norden und dem Kampf zwischen Verstand und Poesie dargestellt.

Die Kosmographie des Märchens ist der alten Mythologie nachgebildet. Es gibt drei Reiche: die Unterwelt, die Erde, die Überwelt. Die Unterwelt ist das leblose Chaos, wo die Parzen hausen. Die Erde liegt auf dem Chaos, weil der Riese, der sie tragen soll, hingesunken ist. Als die Herrschaft der Parzen, welche die lieblose Notwendigkeit symbolisieren, und ihres Bruders, des Todes, zu Ende ist, da erhebt sich der Riese durch die Kraft des galvanischen Lebens, und die Erde schwebt wieder frei. Die Überwelt ist das Reich der Gestirne. Sie ist eine Stadt auf einem hohen Berge inmitten des Meeres, das von der Erde umgrenzt ist. Diese Welten leben in äußerer und innerer Zwietracht. Denn noch herrscht der allgemeine Dualismus.

Metaphysik und Astronomie, so lautete ein Fragment von Novalis, sind ein und dasselbe. Hier ist die Idee poetisch verwirklicht. Die astronomischen Vorgänge haben gleichzeitig eine metaphysische Bedeutung. Die Astronomie ist die Metaphysik der Welt. Der rechtmäßige König der astronomischen Welt ist Arktur, der Stern des Nordens. Denn nach dem Norden weist die einheitliche Weltkraft, der Magnetismus hin. Im Norden also liegt die Einheit der Welt. Die astronomische Gestalt Arkturs ist idealistisch der Zufall, d. h. die poetische Freiheit, die absolute Willkür, welche das einzige Gesetz der Welt sein soll, wenn sie ein

Märchen geworden ist. Arkturs Feind ist die Sonne, welche ihn in die Fesseln des Eises schlug. Die Sonne ist idealistisch das poesiefeindliche Prinzip, die Prosa, unter deren Herrschaft die jetzige Welt noch steht. Mit Arktur schmachtet auch seine Tochter, Freya, die nordische Liebesgöttin, in der Gefangenschaft des Eises. Sie ist der Frieden, denn im allgemeinen Dualismus der Welt kann der Friede nicht wohnen. Der alte Held des Königs ist Perseus mit dem verewigenden Schilde, der erste im Hofstaat der Sternengeister, die sich nach dem Kartenspiel des Königs bewegen und dabei liebliche Musik: die Harmonie der Sphären austönen. Dieser astronomische Held heißt auch Eisen, und sein Schwert ist der Magnet, der nach unten weist. Denn die magnetische Kraft allein verbindet noch die Erde und die Sternenwelt und deutet auf die einstige Versöhnung. Der Magnetismus ist idealistisch die Liebe. Die Gattin Arkturs, Sophie, die ewige Weisheit, ist aus der Sternenwelt auf die Erde verbannt. Dort hütet sie auf einem Altar die heilige Schale mit dem klaren Wasser, denn das Wasser ist das Element der Liebe.

Um Sophie leben auf Erden der Vater und die Mutter, Sinn und Herz. Ihr Sohn ist Eros, die Liebe, seine Milchschwester ist Fabel, die Poesie. Die Amme der Kinder ist Ginnistan, die Phantasie, welche die Tochter des Mondes ist. Der Mond aber ist die Sehnsucht.

So mischen sich in diesem Märchen mit den Gestalten von Arktur und Freya, den Parzen, Perseus und Eros, Sophie und Ginnistan, die alten Vorstellungen der nordischen, griechischen, morgenländischen, und gnostischen Mythologie mit den neu-allegorischen Mythen, wie Sinn, Herz und Fabel, und den naturphilosophischen Mythen, wie dem Monde, zu einer neuen Mythologie.

Der Feind der heiligen Familie auf Erden ist der Schreiber, der auf der Erde die gleiche Rolle spielt, wie die Sonne im Sternenreiche. Denn die Reiche der Sterne und der Erde sind die Reiche der Urbilder und der Abbilder. Der Schreiber ist der prosaische Verstand. Er macht sich zum Herrn der Familie. Nur Eros und Ginnistan, Liebe und Phantasie, waren vorher schon auf der Reise nach dem Norden in die

uralte Burg des Mondes, die Nacht gekommen, wo sie des Königs wunderlicher Hofstaat, die Geister der Natur, der Flut und Ebbe, der Orkane und Erdbeben, der Regenschauer und Regenbogen, Donner und Blitz, Morgen und Abend, begrüßten. Denn alles hat seinen Ursprung in der Nacht. Auch Fabel aber weiß sich dem Schreiber zu entziehen. Sie ist berufen, das große Werk der Welterlösung und Weltvereinigung vorzunehmen. Dazu aber bedarf es eines Opfers. Die Mutter, das Herz muß auf dem Scheiterhaufen sterben. Denn nur aus Schmerzen kann die neue Welt geboren werden. Die Flamme aber, die sie verzehrt, nährt sich von dem geraubten Feuer der Sonne, die auf solche Weise verblaßt und untergeht. Dann zieht die Flamme nach Norden und schmilzt das Eis, in dem Arktur gefangen liegt. Fabel vernichtet die alten Schicksalsschwestern. Damit ist das Leblose wieder entseelt, das Lebendige wird regieren und das Leblose bilden und gebrauchen. Dann sammelt Fabel die Asche der Mutter, läßt den alten Träger der Erde wieder aufstehen und erweckt den Vater, den Sinn, der sich mit Ginnistan, der Phantasie, vermählt. Sophie wandelt die Asche der Mutter in einen köstlichen Tränentrank, den alle trinken. Nun wohnt die himmlische Mutter in jedem, um jedes Kind ewig zu gebären. So ist auch die christliche Mythologie in dieses Märchen hineingeheimnißt. Ein Herz wallt nun in allen Wesen. Damit ist das goldene Zeitalter hereingebrochen. Es gibt keine Polarität mehr, die allgemeine Liebe beseelt die Welt. Tiere und Pflanzen leben in Freundschaft mit den Menschen. Alles ist belebt und entzündet und singt und spricht in ewigem Frühling. Und nun vollendet Eros, die Liebe, mit Fabels Hilfe das Werk der Erlösung, indem er Freya, den Frieden erweckt und sich ihr vermählt. Sophie kehrt zu Arktur zurück und segnet das neue Königspaar, Liebe und Frieden, das zu seinem Statthalter auf Erden Sinn und Phantasie ernennt. Die Gärten der Hesperiden blühen wieder. Denn die Zeit hat ein Ende. Das Altertum erwacht und die Zukunft gestaltet sich. Fabel aber hat sich einen Platz unter den ewigen Sternen erworben. Von nun an wird sie, statt der Parzen, die Schicksalsfaden spinnen.

Gegründet ist das Reich der Ewigkeit,
In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit,
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen,
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.

Es war der Plan des Dichters, den Roman Heinrichs von Ofterdingen in das Märchen übergehen zu lassen. Die Dichtung sollte Wirklichkeit werden. Das sollte „die Erfüllung“ sein.

Astralis, der mit der ersten Umarmung Heinrichs und Mathildens geborene siderische Mensch, gleichzeitig die Poesie selbst, hält den Prolog und sollte nach jedem Kapitel wiederkehren, wodurch die unsichtbare Welt mit dieser sichtbaren in ewiger Verknüpfung geblieben wäre. Das Märchen verwirklicht sich. Mit dem Tode Mathildens ist das für die neue Welt notwendige Opfer gebracht. Sie ist die Mutter, das Herz der Welt, Maria, die Mutter Gottes. Ihr Kind ist die Urwelt, die goldene Zeit am Ende. Hier ist die christliche Religion mit der heidnischen ausgesöhnt. Die Blumenwelt ist das Symbol der Urwelt und der goldenen Zeit. Daher sollte die indische Mythologie, nach Herder die Metaphysik des Blumenlebens, in neuer Verklärung erscheinen. Nach dem Muster der Sakuntala sollte das Fest des Gemütes als Schlußapotheose dargestellt werden. Das goldene Zeitalter ist die Entfaltung der Blumenwelt, die Entfaltung der blauen Blume. Es wird heraufkommen, wenn es nur eine Kraft gibt, die Kraft des Gewissens. Das Gewissen aber, der Weltsinn, ist auch der Geist des Weltgedichts, wie der Zufall der ewigen romantischen Zusammenkunft des unendlich veränderlichen Gesamtlebens. Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch. Poesie und Tugend sind eins. Und wenn in heiligen Schriften die Geschichten der Offenbarung aufbehalten sind, so bildet in der Fabellehre, der Mythologie, das Leben einer höheren Welt sich in wunderbar entstandenen Dichtungen auf mannigfache Weise ab. In diesen Mächten der zukünftigen Welt: Gewissen, Sinn, Zufall und Fabel sind sofort die Personen des Märchens zu erkennen. Sie sollten denn auch alle wiederkommen. Arktur, der mystische Kaiser, ist auch Saturn, der nach dem Glauben der Griechen die goldene Zeit heraufführen soll. Die Verknüpfung der entferntesten und verschiedenartigsten

Sagen, der griechischen, orientalischen, biblischen und christlichen Mythologie mit Erinnerungen und Andeutungen der indischen wie der nordischen Mythologie war für die Fortsetzung vorgesehen. Das war wohl so gedacht: Heinrich, der werdende Dichter, muß selbst erst alle Mythologien erleben, wie er später, nachdem er die ganze Geschichte selbst durchgelebt hat, sich auch durch die anorganische und organische Natur hindurch zu einer höheren Natur entwickeln muß. Mythologie, Geschichte und Natur müssen das Leben des Weltdichters werden, damit die Welt zur Poesie werden kann. Heinrich sollte in das Altertum kommen und dort die griechische Mythologie erleben. Er sollte die Gärten der Hesperiden besuchen und als zweiter Orpheus von Bachantinnen getötet werden. „Der Hebrus tönt von der schwimmenden Leier". Mathilde holt ihn aus der Unterwelt. Poetische Parodie auf Amphion. Die Geschichten von Orpheus, der Psyche und andere sollten auf solche Weise wiederkehren. Nach dem Altertum kommt Heinrich in das Morgenland. Hier sollte er die orientalische Mythologie erleben. Nachdem Heinrich zur Verklärung reif geworden ist, kommt er in Sophiens Land, in die allegorische Natur, wie sie der Schluß des Märchens geschildert hatte.[1] Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Elemente, Töne und Farben kommen zusammen wie eine Familie, handeln und sprechen wie ein Geschlecht. Denn überall ist nun die Poesie ausgebrochen. Die Märchenwelt wird ganz sichtbar, die wirkliche Welt wird wie ein Märchen angesehen. Hier trifft er alle Gestalten, die ihm in seinem Leben begegneten, als die Allegorien des Märchens wieder. Christliche und heidnische Religion sind hier versöhnt. Bevor aber Heinrich zum Bürger dieses himmlischen Reiches werden kann, muß er selbst erst alle Stufen der unorganischen und organischen Natur durchmachen, um in die höhere Natur übergehen zu können. Er verwandelt sich also in einen Stein, einen Baum, einen Widder, um immer durch ein Opfer des „dreieinigen" Mädchens — Edda, die Morgenländerin, Mathilde — zu der höheren Stufe und schließlich durch das Opfer seiner selbst zum verklärten

[1]) Vgl. Tiecks Garten der Poesie.

Menschen erlöst zu werden. Noch aber kann er die blaue Blume nicht brechen, zu der ihn, als einen zweiten Christus, Johannes leitet. Denn noch richtet sie sich nach den Jahreszeiten. Noch herrscht die Sonne. Heinrich zerstört, wie Christus in den Hymnen, das Sonnenreich. Das Ganze sollte mit einem großen Gedicht schließen. Heinrich vereinigt alle Zeiten zu einer ewigen Gegenwart. Nur der Anfang des Gedichtes von der Vermählung der Jahreszeiten ist erhalten. Das ist eine Idee der indischen Mythologie. Als Ende hat Novalis eine „wunderliche Mythologie" nach Jakob Böhme verzeichnet. Man wird sich diese Mythologie vielleicht so denken können: daß sich alle Dinge entzünden, und diese allgemeine Naturentzündung sich von dem Lichte der Sonne nährt, sodaß sie untersinkt.

Der Heinrich von Ofterdingen wurde von den Zeitgenossen als eine neue Mythologie erkannt. Friedrich Schlegel zeigte in der Europa an ihm den Übergang vom Roman zur Mythologie. Solger begrüßte in ihm eine ganz neue, wunderbare und wichtige Erscheinung. Es ist eine mystische Geschichte, eine Zerreißung des Schleiers, welchen das Endliche auf dieser Erde um das Unendliche hält, eine Erscheinung der Gottheit auf Erden, kurz: ein wahrer Mythos, der sich von anderen Mythen nur dadurch unterscheidet, daß er sich nicht in dem Geiste einer ganzen Nation, sondern nur eines einzelnen Mannes bildete. Die Idee ist kühn, wohl ausgebildet und ganz eines großen Geistes würdig. Aber sie wird jetzt noch wenig Boden finden, wenn sie auch ein vortreffliches Glied in der Kette der Weltverbesserungen ist, die jetzt anzufangen scheinen.[1]) Später freilich änderte Solger etwas seine Meinung. In seiner Ästhetik sprach er dem Märchen wohl einen hohen Wert zu, aber es will zu universell sein und verwirrt sich in seiner willkürlichen Mythologie.[2]) Schleiermacher erkannte in diesem Märchen die transitorische Schöpfung einer Mythologie.[3])

Der Ofterdingen wurde auch von einem Dichter wie eine allgemein bekannte Mythologie gebraucht. Es gibt in der

[1]) Nachgelassene Schriften I, 95.
[2]) A. a. O. 294.
[3]) A. a. O. Vgl. oben.

deutschen Literatur kaum noch ein zweites Werk, das eine so weitgehende Nachahmung eines anderen Werkes ist, wie der Guido des Grafen Loeben. Man kann hier Zug für Zug, Gestalt für Gestalt, das Vorbild im Ofterdingen nachweisen. Der Nachdichter wollte das auch gar nicht verbergen, denn er bedient sich sogar auch der Personennamen des nachgeahmten Werkes.

Loeben hatte wirklich die Absicht, in seinem Romane Novalis' Pläne für den zweiten Teil des Ofterdingen durchzuführen. Die Mythologie des Altertums sollte auch seinem Helden zum eigenen Erlebnis werden. Guido sollte nach Griechenland kommen und die eleusinischen Mysterien kennen lernen, dann die Weisheit des Morgenlandes, die nordische und ossianische Welt. Gegen Ende sollte das Ganze sich in ein Epos verwandeln, und Guido sollte als zweiter Odysseus besungen werden. Die Idee des Romanes, der wie der Ofterdingen eine neue Mythologie sein wollte, ist ganz die gleiche wie im Ofterdingen. Diese Idee ist ein Niederschlag von Loebens romantischer Weltanschauung, die sich an Novalis gebildet hat. Die irdische Welt ist nur ein Symbol der Geisterwelt. Die Dinge sprechen eine Hieroglyphensprache. Aber diese Sprache soll verständlich werden. Die Natur geht der Verklärung zur reinen Geistigkeit entgegen. Am Ende wird alles Poesie. Der Weg zur Verklärung der Natur ist ewige Verwandlung. Das ist der Sinn der eleusinischen Mysterien. Alles muß sich der jungen Persephone nach in den himmlischen Tod stürzen, aus dem die Gottheit aufersteht.

Die Verklärung der Natur zur Poesie ist die mythische Idee des Romans. Und wie im Ofterdingen wird diese Idee zuerst in Märchenform dargestellt. Die drei Märchen des Guido sind darin dem Märchen des Ofterdingen völlig gleich, daß auch in ihnen die reelle und ideelle Bedeutung der Natur völlig zusammenfällt, daß Metaphysik und Astronomie in ihnen Eines ist. Magnetismus und Galvanismus, Elektrizität, Licht und Wärme haben hier auch die Bedeutung der Liebe, Sehnsucht, Poesie, Verwandlung und Verklärung.

Der Sinn und Zusammenhang der drei Märchen ist durch die Idee des ganzen Romanes und seine Einteilung in drei

Teile bedingt. Die Teile heißen Sehnsucht, Reich der Minne, und Verklärung. Die Idee ist die Erlösung der Welt durch Sehnsucht, Liebe und Poesie.

Das erste Märchen also, welches dem Reich der Minne entspricht, stellt die Erlösung der Welt durch die Liebe in der Form einer neuen Mythologie dar. Uranos, der König der goldenen Zeit, die Vergangenheit, wurde vom Monde vertrieben und irrte mit seiner Tochter, der Gegenwart, umher, während das alte Reich der Uneinigkeit und dem Froste verfiel. Denn der Talisman, welcher als der Mittelpunkt des Erdendiadems alle Naturkräfte um sich her anzieht und aussendet, der Karfunkel ging verloren. Der Karfunkel ist das Symbol der Poesie. Ein Jüngling, die Zukunft, dem die Liebe die Geheimnisse der Natur öffnete, findet den Stein und gründet das neue Reich.

Das zweite Märchen sublimiert den ersten Teil, die Sehnsucht zu einer neuen Mythologie, indem es die Erlösung der Welt durch die Sehnsucht darstellt. Im Reiche des Mondes hatte der König seine Kinder, die kleinen Monde und Sterne, der Amme übergeben, aus deren Brust die Milchstraße quillt. Aber die Kinder fliehen aus ihrer Wiege und verteilen sich überall hin. Nur Buddha, der herrliche Götterjüngling, bleibt zurück. Er sieht seine Geliebte, die kleine Sonne, unablässig nach der kleinen Schlange (dem Magneten) zugehen, und ein Meer ist zwischen ihnen. Ihre Sehnsucht ist groß. Aber erst nach dem Opfer eines Herzens wird Edda — so heißt die nach Norden gezogene Sonne — und Buddha, Orient und Norden vereinigt werden.

Das dritte Märchen endlich stellt die Welterlösung durch die Poesie dar und entspricht also dem dritten Teile des Romanes als seine mythologische Form: der Verklärung. Dem König des Sonnenreiches ist der Karfunkel abhanden gekommen. Der Karfunkel ist wieder die Poesie. Nun kann der König die Sprache der Dinge nicht mehr verstehen, und dem Reiche fehlt die geheimste Kraft und Seele. Der Sänger aber wird den verlorenen Stein wieder finden. Er zieht mit des Königs Tochter aus und gründet ein neues Reich: eine herrliche Natur. In ihr will er alles so seltsam beseelen und in Gesang auflösen, daß dieser Zauber alle Strahlen des Karfunkels an sich

zieht. Dazu aber bedarf es der Verwandlung und des Opfers. Der Sänger und die Königstochter verbrennen sich.

Der Roman selbst läßt diese drei Märchen zur Wirklichkeit werden, indem er die Verklärung der Natur und die Gründung des neuen Sonnenreiches durch Sehnsucht, Liebe und Poesie auf dem Wege der Verwandlung darstellt.

Um die Natur zu verklären, muß Guido erst zur Hölle hinabsteigen und das Reich des Teufels vernichten. Dieses Reich aber ist nichts anderes als die wirkliche Welt, wo nur das kalte Fegfeuer der Vernunft lodert. Dort gingen Phaeton, Ikarus, Tantalus und Psyche zu Grunde, dort schmachtet Prometheus in ewigen Qualen. Denn sie alle wollten der Gottheit näher kommen, aber die Gottheit wollte nicht menschlich sein. Nun aber ist sie menschlich geworden. Die Verbindung des Christentums mit der neuen Mythologie macht den Charakter dieser ganzen Dichtung aus.[1] Das neue Reich am Weltenende ist nichts anderes als das überirdische Reich des Christentums, in dem Maria Königin ist. Auferstehung und Himmelfahrt heißt denn auch das letzte Kapitel des Romanes, welches die endliche Verklärung darstellt. Die Sonne löst den Frost der Natur, das Reich der Jahreszeiten endet. Mit dem Tanze der Welten und Gestirne um den Mittelpunkt des neuen Reiches: den Karfunkel, welcher die Poesie ist, schließt dieser mythische Roman.

§ 8.
Tiecks Octavian, Magelone, Runenberg, Lebenselemente.

Tieck, so schrieb Friedrich Schlegel an Schleiermacher, war schon vor dem Lesen meines Gesprächs voll von Philophysik.[2])

Indessen tragen seine Dichtungen jetzt die mythologische Ansicht der Dinge noch deutlicher und bewußter an sich. Jakob Böhmes Naturphilosophie hatte ihn tiefer durchdrungen.

[1]) Loeben war auch darin ein echter Schüler der Romantik, daß er starke Neigung zum Katholizismus zeigte, zu dem ihn die Poesie hinzog. Im Guido bediente er sich der katholischen Mythologie ganz wie Novalis. Auch die eingestreuten Marienlieder und geistlichen Lieder sind nach dem Vorbild des Novalis gedichtet.

[2]) Aus Schleiermachers Leben III. 154.

Die Freundschaft mit Heinrich Steffens ließ namentlich im Runenberg ihre Spuren. Calderon bestärkte seinen Hang zu allegorischer Dichtung und ästhetischem Katholizismus. Naturphilosophie, Allegorie und Katholizismus sind die Elemente seiner neuen Mythologie.

Tieck selbst hat in seinem Anti-Faust (1801) Schlegels Idee der neuen Mythologie verspottet. Als Merkur es nicht begreifen kann, warum er als Schattenführer wieder Dienste tun soll, da meint Aristophanes:

> Das ist vielleicht das erste Stückchen von Mythologie,
> Die die Schlegels gern wieder einführen möchten.
> Man fängt gelinde an, damit es kein Spektakel macht.

Aber Tiecks eigene Dichtungen haben auf ihre Art der neuen Mythologie gedient.

Der Octavian, im Frühling 1801 begonnen, spricht Tiecks Absicht in der Poesie am deutlichsten und umfassendsten aus. Denn von Calderon für die allegorische Poesie begeistert, versuchte er es, in diesem wundersamen Märchen seine Ansicht der romantischen Poesie allegorisch, lyrisch und dramatisch zugleich niederzulegen. Das Volksbuch, dem er die poetische Legende entnahm, hat Ähnlichkeit mit der Genoveva. Auch hier die auf Verleumdung hin verstoßene und durch das Kind wieder mit dem Gemahl vereinigte Gattin. Jetzt aber ist der poetische Stoff nur das Sinnbild eines idealistischen Gehaltes. Dieser Gehalt ist in dem prologischen Aufzug der Romanze ganz allegorisch dargestellt. Es ist die ideale Mythologie der romantischen Dichtung seit den Tagen Calderons: eine Anbetung neuer Götter. Dem Dichter erscheint im Walde die Romanze, wie eine zweite Diana, und enthüllt ihm ihre Abkunft und Bedeutung in einer ganz paramythischen Dichtung: als die Heidengötter vor dem Christentume sanken, floh Venus in den dunklen Wald und bezauberte einen christlichen Eremiten. Von ihm gebar sie die Liebe mit dem Heiligenglanze. Die Liebe also ist die Verbindung des Griechentums und des Christentums. Die Liebe vermählte sich mit dem Glauben, und ihr Kind ist die Romanze, welche also die Einheit von Glauben und Liebe ist. In ihrem Gefolge sind Glaube und Liebe, Tapferkeit und Scherz. Der Glaube trägt ein Kreuz

und eine Taube auf seinem Herzen. Die Liebe ist wie Maria anzuschauen. In der Hand trägt sie zwei Blumen: eine Rose und eine Lilie. Die christlichen Sinnbilder der Liebe und Sehnsucht. Das Drama selbst ist die dichterische Verkörperung dieses allegorischen Prologes. Denn diese romantischen Götter: der Glaube, die Liebe, die Tapferkeit und der Scherz, sie alle eines in der Poesie, welche die Inkarnation des Christentums ist, sind die Lenker und Beweger der Menschen und der Begebenheiten in dieser poetischen Legende. So wird das alte Volksbuch eine romantische Mythologie. Um diesen mythologischen Charakter zu bewahren, spielt auch die Mythologie eine bedeutende Rolle in dieser Dichtung. Der Kampf von Heidentum und Christentum zieht sich durch sie hindurch, und der Gegensatz der wahren und falschen Religion kommt in ihren mythologischen Vorstellungen zur sinnlichen Anschauung. Die Heiden führen das Bild ihres Götzen mit sich und strafen und belohnen ihn. Den Christen aber hilft der heilige Dionysius, und die Jungfrau mit dem Kinde erscheint in den Wolken und treibt die Heiden in die Flucht. Die Allegorie von Rose und Lilie zieht sich durch das Ganze. Der Ursprung dieser Blumen wird in Herderschen Paramythien besungen. Die Rose, die Blume der Liebe, entstand aus dem heiligen Blute, welches der zornigen Liebesvereinigung der Liebesgöttin mit dem Jüngling entfloß. Die Lilie, die Blume der Sehnsucht, entblühte den Tränen eines heilig liebenden Paares. Die christliche Mythologie verbindet sich mit der Naturphilosophie Jakob Böhmes. Die romantischen Götter werden in die Natur gepflanzt. Aus Liebe und Sehnsucht ist die ganze Natur entquollen. Das Urelement, aus dessen Zeugungskraft die Göttin der Liebe, Venus, entspross, ist das Wasser. Von allen Naturerscheinungen, so sagte Tieck einmal, kam ihm das Wasser als die wunderbarste vor. Denn es ist nicht anders, als wohne in ihm ein uns befreundetes Wesen, das alles mit uns mitmacht. Kein Glaube ist dem Menschen so natürlich als der Glaube an Nixen und Wassernymphen. Auch ist es nicht willkürlich, daß die ältesten Philosophen, sowie neuere Mystiker, dem Wasser schaffende Kräfte und ein geheimnisvolles Wesen zuschreiben wollen. Denn nichts nimmt unsere Seele so ganz unmittelbar mit sich als der

Anblick eines Stromes oder Meeres, nichts gibt es, was unsern Geist und unser Bewußtsein so in sich reißt und verschlingt, wie das Schauspiel eines Wasserfalles.[1])

Aus diesem dichterischen Naturgefühl und aus den Quellen der Mystik entstand die Hymne auf das Wasser, die im Octavian steht.

„Heilig reine, milde Flut, Kind der Liebe, klares Wasser!" In der vom ersten Zorne erstarrten Welt regte sich ein schmerzliches Sehnen. Sie wollte aufwärts zur himmlischen Liebe. Aber das innere Feuer hielt sie in sich selber eingefangen. Da entquollen ihren Tiefen aus dem Verlangen und der Sehnsucht die Muttertränen, die heiligen Wasser. Und im Schmerz entzündete sich die Freude. Das Licht flog aufwärts, kehrte wieder und umarmte die Mutter und das Kind. Da entstanden aus dem Kinde, dem heiligen fruchterregenden Wasser, die Elemente und Gestirne und Blumen und Wesen. Das Licht, die höchste Blüte der sehnsüchtigen Natur, ist im Menschen die Liebe, und aus dieser höchsten Schöpfungssehnsucht strömt endlich die Kraft der Dichtung, welche auch allein die Kräfte der regierenden Gewalten in den aufgeschlossenen Reichen der Natur zu erblicken vermag.

Es ist die Eigentümlichkeit dieser mythischen Kosmogonie, daß sie die christliche Naturphilosophie Jakob Böhmes mit der romantischen Verehrung der Liebe und Sehnsucht identisiert. Die Götter Calderons, zu deren Huldigung das ganze Spiel gedichtet ist, sind auch die Gottheiten des Christentums und der Natur.

Im Walde war dem Dichter die wundervolle Märchenwelt aus der mondbeglänzten Zaubernacht aufgestiegen. Als sich am Ende alles zur Liebe bekehrt hat, da werden auch die Feste der Taufe und der Vermählung im Walde gefeiert. „Der Liebe Tempel sei im Walde." Es ist wie ein Symbol der neuen Mythologie, welche die geistigen Götter in die Natur pflanzte.

Der Octavian sollte selbst die Rose abspiegeln, die er verherrlicht. Auch die Genoveva war eine Verherrlichung der Liebe. Aber sie war mehr poetisch, der Octavian ist mehr

[1]) Schriften IV, 891.

allegorisch. Zwischen beiden sollte ein Liebesgedicht stehen, eine dramatisierte Magelone, in welchem Tieck ganz der alten Legende folgen und wie im Octavian die romantische Poesie und in ihr die Liebe allegorisch und poetisch ausmalen wollte. Die griechische Mythe sollte hier mit dem Glauben der Christen durch Gegenstellung verbunden werden.[1])

Nur der Prolog zur Magelone ist vorhanden. Er ist eine naturphilosophische Mythologie der Liebe in dramatischer Form. Die Nacht muß von ihrem Throne steigen. Denn das heilige Licht naht. Ihre Kinder, die Träume folgen ihr. Die Wolken aber geben sich dem heiligen Strahle hin. Das Gemüt des erwachten Jünglings verklärt sich im Morgenlichte. Die Sonne steigt zu ihrem Throne auf. Morgenrot, ihr Diener, legt die goldenen Decken zu ihrem Fußtritt. Vom Lichte durchdrungen, fühlen die Wasser Liebe und Leben in sich quellen. Die Blumen sind Verklärungen der Liebe. Der Wald tönt Liebesgesänge und beut Liebenden Schatten. Der Jüngling aber vernimmt den erhabenen Geist der Natur: daß er zum reinen Himmelslichte emporblicken und in sich selbst die Fülle des Segens und den Reichtum des Herzens fühlen solle. Dann werden in seinem Innern die Wogen fließen, die Blumen blühen, und der Wald ihn beschatten. Denn die Natur ist nur ein Spiegel seiner Seele. Und schon tritt die Jungfrau aus dem Walde, welche seine Liebe entzündet.

Diese Dichtung ist also eine Verklärung jener idealen Gottheit, welche das Licht in der Natur und die Liebe in der Seele ist. Das Drama selbst sollte, wie der Octavian, den mythischen Prolog im Symbol der poetischen Legende gleichsam wie in einem individuellen Beispiel, verwirklichen. Die Liebesgeschichte der schönen Magelone, die Tieck bereits früher erneuert hatte, läßt die Art der Natursymbolik ahnen, welche das Drama durchzogen hätte. Dort bereits hatte der Vorbericht die ganze Geschichte mit einem Traum von der Sonne in der Nacht verglichen. Dort schien dem liebenden Paare die Glut des Himmels und der Glanz des Waldes nur ein Widerschein ihrer Liebe. Die aufgehende Morgenröte bedeutete Glück und Hoffnung der Liebe. Der Schatten des

[1]) I. Einleitung S. 40.

Waldes war die Sicherheit in der Liebe. Das Wasser war das Bild ihrer Sehnsucht. Die Blumen und Sterne waren die Zeichen der ausharrenden Liebe. Das geplante Drama hätte gewiß auf ähnliche Weise die romantischen Gottheiten der Liebe, Sehnsucht und Treue tiefer als der Octavian in der Handlung selbst der Natur eingepflanzt, in der die Begebenheiten spielen sollten. Und dadurch wäre dieses Drama weniger allegorisch und mehr poetisch geworden.

Die geplante Gegenstellung der griechischen Mythologie und des Christentums sollte gewiß eine Kontrastierung des griechischen Venusdienstes und des christlichen Mariendienstes werden, und die heilige Liebe des Christentums sollte über die sinnliche Liebe des Heidentums triumphieren.

Vor dem zweiten Teil des Octavian hat Tieck den Runenberg geschrieben.[1] Diese Erzählung ist durch Gespräche mit Heinrich Steffens angeregt worden, der auf einer Reise durchaus phantastische Eindrücke von einem Gebirge erhalten hatte. Eine lebhafte Darstellung dieser Eindrücke, wie überhaupt ihr Gespräch über die Geheimnisse der Natur veranlaßte Tieck zu seiner Novelle.[2]

Steffens hatte seine Naturanschauung an den lieblichen Sagen gebildet, welche wie heitere Geister die schönsten Gegenden umschweben. Es sind nicht die drohenden Mythen der rauhen Gebirge, es ist ein leises, mildes, lockendes Geistergeflüster. Alles löst sich in Gesang auf, und anmutige Gestalten umschweben uns. Dann aber lernte Steffens die lockende Gewalt der steinernen Natur kennen, und sie ließ ihn nun nicht mehr los. In seinen Gebirgssagen[3]) erzählt Steffens, wie ihn als Naturforscher die Märchen in den verschiedenen gebirgigen Gegenden interessierten, und wie ihm die durch den Einfluß der verschiedenen Gebirgsarten bedingte Verschiedenheit der Gebirgsmärchen aufging. Die Märchen und Sagen einer Gegend deuten und enthüllen auch umgekehrt erst die ganze Tiefe der Natur und Bildung einer Gegend.

Man wird hier daran denken müssen, daß schon Otmar in seinen Volkssagen den Zusammenhang der Sagen mit Klima

[1]) I, Einleitung S. 41.
[2]) Vgl. Steffens, Was ich erlebte III, 23. Köpke I, 292.
[3]) Novellen I, 11 ff.

und Himmel, Ebene und Gebirge, Boden und Kultur der Gegend zum erstenmal dargelegt hatte.[1] Er schilderte da auch den Einfluß des schaurigen und doch unwiderstehlich anlockenden Gebirges auf das Entstehen von Sagen. Auch die verderbliche Sucht nach dem Golde, das in den Bergen verschlossen liegt, ist ein wichtiges Motiv der von ihm nacherzählten Sagen.[2] Achim von Arnim, ein begeisterter Verehrer Otmars, berichtete mit allzu starker Übertreibung des Ausdrucks, daß Tieck und Novalis Otmar schön bestohlen und nie genannt hätten.[3] Novalis mag der Sammlung Otmars wirklich für einige Züge im Ofterdingen, wie der Wunderblume, dem Berginnern, dem Alten mit dem durch den Tisch gewachsenen Barte, der Springwurzel und anderen Sagenmotiven verpflichtet sein.[4] Bei seiner Schilderung des Bergbaues aber wird man vor allem daran zu denken haben, daß er ja selbst dem Bergfach angehörte. Hier schildert Novalis auch, wie der wahre Bergmann sich damit begnügt zu wissen, wo die metallischen Mächte gefunden werden, und sie zu Tage zu fördern. Ihr blendender Glanz vermag nichts über sein Herz. Unentzündet von gefährlichem Wahnsinn will er nicht ihren Besitz. Denn die Natur will nicht der ausschließliche Besitz eines Einzigen sein. Als Eigentum verwandelt sie sich in ein böses Gift, das die Ruhe verscheucht und unendliche Sorgen und wilde Leidenschaften herbeilockt. So untergräbt sie heimlich den Grund des Eigentümers und begräbt ihn bald in dem einbrechenden Abgrund. Das Gebirge aber ist die verwilderte Natur.

Es ist das Thema des Runenberges. Aber Tieck hatte schon in den Phantasien über die Kunst dieses Thema angeschlagen, als er unter dem Eindruck Jakob Böhmes stand: in den geheimsten Tiefen der Erde regiert gleichsam eine andere unsichtbare Sonne. Wie ein furchtbarer Pluto waltet und belebt sie in ihrem grausen Orkus. Die abgelegenen

[1] A. a. O. Einleitung S. 11 ff.

[2] Vgl. auch das Taschenbuch für Freunde des Riesengebirges 179[illegible] darin: Traditionen, deren Einleitung über die Mythologie des Gebirges überhaupt handelt.

[3] Steig, Arnim und Brentano S. 128.

[4] Otmars Sagen und Abhandlungen erschienen einzeln schon seit 1796 in Beckers Erholungen, bis sie 1800 gesammelt wurden.

Brunnen rieseln unterirdisch eine Totenmelodie. Der Mensch holt aus den Schlüften die Edelsteine und prägt die Gold- und Silbererze zu nachgeahmten Sonnen, die nun sein törichtes Herz gefangen nehmen. Er fühlt sich nach diesen mit allen Sinnen hingezogen, vergißt Morgen- und Abendrot, den Wald und Gesang der Vögel. Die verführende Sirenenstimme der Metalle ist ihm Gesang und Sonnenpracht. Sie sind seine Götzen und behandeln ihn wie ihren gedungenen Sklaven. Da liegt offenbar der erste Keim des Gebirgsmärchens, und Tiecks eigenstes Naturgefühl entsprach den Schilderungen von Steffens und Otmar. Er glaubte hineinzublicken in ferne untergegangene Riesenwelten und sie in ihren Erinnerungen wieder zu erkennen. In sich erfuhr er die uralten Wandlungen der Natur, von der Sage und Mythos dunkel erzählten. Sie waren ihm nicht Vergangenheit, sondern Gegenwart. Ein verwandter Hauch in der Natur durchschauerte ihn geheimnisvoll. Sie dünkte ihm eine unentrinnbare Macht zu sein, die den Willen fesselt.[1]) In einem solch mystischen Naturgefühl erkannte Tieck die Quelle der mystischen Naturmärchen, deren reinstes Beispiel seine Erzählung vom Runenberge ist.

Die sinnverwirrenden Gewalten der Natur sind in diesem Märchen, das eine mystische Naturmythologie ist, zu menschlich-dämonischen Gestalten verkörpert. Der Runenberg ist der Inbegriff des unheimlichen und ins Verderben lockenden Gebirgsgeistes. Wie am Magnetberge die Schiffer, so scheitern an ihm die Menschenseelen. Denn auf ihm wohnt eine gewaltige, wunderschöne Frau mit goldenem Schleier. Sie haust in einem Saal, der von Edelsteinen und Krystallen schimmert. Dort bildet sich aus den Thränenquellen der Gesteine das leuchtende Gold, das die Seelen zieht, dem die Herzen erglühen, das die bösen Geister zu allgewaltigen Meistern der Seelen und Herzen macht. Das sich immer verwandelnde Weib auf dem Runenberge ist eine mythologische Verkörperung des Gebirgszaubers. Der Mensch, welcher ihm verfallen ist, sieht Wälder wie ihre schwarzen Haare, Bäche wie ihre blitzenden Augen, Berge wie ihre großen Glieder. Ihre mit Edelsteinen besetzte magische Tafel zeichnet ihm

[1]) Köpke I 292.

sein Schicksal vor, das er unter einem unwiderstehlichen Zauber nachleben muß. Einen zweiten Tannhäuser lockt ihn das heidnische Weib von seinem treuen Weibe (Elisabeth!) immer wieder fort. Ihn kann die gute fromme Ebene nicht mehr halten, die statt des Goldes das segensreiche Getreide trägt, das den andächtigen Christen ein unvergängliches Abendmahl feiern läßt. Die Natur kehrt sich ihm um. Die Alraunwurzel, bei deren Ausreißen die unterirdische Erde zu klagen begann, hat ihm das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht. Er glaubt die Klagen und Seufzer zu verstehen, die allenthalben in der ganzen Natur vernehmbar sind. In den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde. Sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten. Sie bieten unserem Auge die schrecklichste Verwesung dar. So sieht er alle grünen Gewächse auf sich erzürnt. Denn sein von Felsen und Klippen zerrüttetes Gemüt fühlt die Natur gerade umgekehrt wie der Mensch der Ebene, dem die Steine verwildert und die Blumen fromm und gut dünken. Denn das ist der Charakter der Tieckschen Naturmärchen: das Wunderbare, Märchenhafte scheint nur der zerrütteten Seele Wirklichkeit zu haben. Es ist, als wollte der Dichter den Ursprung der Gebirgsmythen psychologisch erklären. Der tiefste Grund, warum das Gebirge einen so seelenzerrüttenden Zauber übt, ist der fürchterliche Hunger nach dem schimmernden Metall, der ihm Tag und Nacht keine Ruhe läßt. Es ruft ihn, wenn er schläft, er sieht es in der Sonne. Aber die Natur, so sagte schon Novalis, will nicht der ausschließliche Besitz eines Einzelnen sein. Als Eigentum verwandelt sie sich in ein böses Gift. Ein Fluch hängt an dem Besitz des Goldes und richtet alles zu Grunde.

Dieses mythische Märchen von dem Zauber und dem Fluche des Goldes ist ein Nachklang des Nibelungenmythos.

Eine seltsame Naturphilosophie kommt hier zum Ausdruck. Schelling hatte die Natur als die Geschichte des Geistes erkannt, der sich in ihr zum Selbstbewußtsein entwickelt. Der bewußtgewordene Geist ist zum Herrn und Meister der Natur berufen. Das war auch die Weltanschauung des Novalis, der die Magie des Geistes über die Natur als das Ziel der

Geschichte dachte. Tieck aber fühlte in der Natur nicht ein werdendes Bewußtsein, sondern gerade das in dunklen Tiefen festgebannte und versteinerte Unbewußtsein. Ein Symbol dieser Versteinerung im Unbewußtsein ist das Gebirge, das so auch jene unheimliche Macht über die dunklen Tiefen des Unbewußtseins in der menschlichen Seele hat.

Tieck erneuerte im Jahre 1800 das Volksmärchen von der Melusine, ohne den eigentlich mythischen Kern dieses Märchens, die Beseelung des Wasserelementes, irgendwie herauszuheben. Er sah in diesem Märchen nur die magische Wirkung eines Fluches und fand diese Vorstellung auch in der indischen und griechischen Mythologie[1]). Als er nun den Stoff noch einmal vornahm, wollte er offenbar den mythischen Gehalt des Märchens herausholen. Denn jetzt erscheint Melusine wirklich als die Verkörperung des aus den Bergen quillenden und goldentzündenden Wassers, und sie wohnt im Innern des Berges mit den Zwergen und den Geistern der Lüfte zusammen. Hier erscheinen also die Naturelemente in ihren mythologischen Verkörperungen.[2])

In den Musenalmanach vom Jahre 1802, der ein Sammelplatz und Hauptdenkmal der neuen Mythologie sein sollte, spendete Tieck einen Gedichtzyklus: Lebenselemente.[3]) Diese Dichtung reiht sich an die Romanze vom Wasser und den Prolog zur Magelone. Die Erde, das Unterirdische, das Wasser die Luft, das Feuer und das Licht sind die Elemente des Lebens, auf die der Dichter seine Hymnen singt. Natur und Seele symbolisieren sich gegenseitig. Das ist das Wesen der Naturphilosophie und der naturphilosophischen Mythologie. Die Erde ist die Vergänglichkeit und Zeitlichkeit. Der nach

[1]) XI. Einleitung S. 58.

[2]) A. W. Schlegel sagte von der älteren Melusinendichtung: wie Melusine das Wasser, so soll ihre eine Schwester die Luft, die andere das Element der Erde vorstellen. Allein es ist mit der Naturallegorie, welche die Anlage durchaus fordert, nicht recht zum Durchbruch gekommen. Es sollte mehr von physischer Symbolik durchdrungen sein. Berliner Vorlesungen.

[3]) Karoline rechnete Tieck um dieses Gedichtes willen in die Klasse der Seher und Schwebler. Dorothea aber öffnete es ihren Blick in die Natur und machte sie für jede Ansicht empfänglich. Vgl. Briefe an Tieck III, 247.

Ewigkeit suchenden Seele öffnet sich das unterirdische Reich, wo die Urkräfte wirken und ringen und sie mit falscher Lust in ihre Tiefen locken wollen. Aber das Wasser, das vom Berge hernieder strömt, sich von den Wundern der Tiefe nährt und doch nicht ins Dunkel, sondern in das ewige Meer sich ergießt, weist der Seele den rechten Weg. Das alles ernährende und umfangende Meer ist die Luft, die nach dem Kampfe der Wetter alles mit ihrem blauen Atem zudeckt. Der Kampf ist das Feuer, die alte Heimat. Denn aus der wilden Verwirrung entspringt die Ordnung, indem der Streit sich selbst in die Ruhe zurück ringt. „Und statt der Leere schaut uns das Auge an". Das Auge ist das Licht, die letzte Schranke zwischen dem Vater und dem Sohn. Alles Leben ist Arbeit. Das Rohe wird gebildet. Der Krieg wird zum Frieden. Die Arbeit aber wird zum Genusse. Das geschieht an dem großen Sabbath, da die Liebe vom Grabe auferstanden ist, Kreuz und Dornenkrone verschwunden sind und das Morgenrot den süßen Wunden entströmt.

Die Lebenselemente verbinden also Naturphilosophie und Christentum zu einer neuen Mythologie, welche das Leben von Geist und Natur durch gegenseitige Symbolisierung poetisiert und durch die mystische Beziehung auf das Göttliche zur Religion macht.

§ 9. Friedrich Schlegels mythologische Naturdichtung.

In dem Musenalmanach von 1802, der das Zentrum der romantischen Mythologie sein sollte, erschien auch Friedrich Schlegels Gedichtzyklus: Abendröte.[1] Ohne Tiecks Zerbino und seinen Zyklus Lebenselemente, der ja auch in diesem Musenalmanach erschien, wäre die Abendröte kaum gedichtet worden. Diese Art, die Natur selbst ihre symbolische Bedeutung aussprechen zu lassen, ist durchaus die formale Eigenart Ludwig Tiecks und in seinem mystischen Naturgefühl tief begründet. Die sprechenden Naturwesen sind denn auch bei Tieck und Schlegel zum großen Teil die gleichen: die

[1] Sie war ursprünglich für die Lucinde bestimmt. Vgl. Varnhagen, Galerie von Bildnissen I, 232: wie die Abendröte, so sollte der zweite Teil der Lucinde ganz sein.

Berge, die Vögel, das Wasser, die Blumen, die Gebüsche, die Luft.

Bernhardi hat in seiner Rezension des Musenalmanachs die ausführlichste und gründlichste Besprechung dieser Dichtung gegeben.[1] Er nennt sie ein mystisches Gedicht. Alle Kunst, so sagt dieser Jünger Schleiermachers und der Romantik, ist Anschauung des Universums durch Verwandlung des Unendlichen in Bild und Symbol. Jedes echte Kunstwerk ist symbolisch für das Ganze. Die absolute Einheit von Einem und Allem wird aber nur dann angeschaut, wenn das Universum als solches aufgestellt wird. Das ist der Sinn aller Theogonien und kosmologischen Gedichte. Empedokles, Dante, Böhme hatten dieses Streben. Eine solche Art der Dichtung heißt das mystische Gedicht. Besonders ist es natürlich die Mythologie mit ihren Zweigen, der Theologie, Philosophie und Physik, in der die Prinzipien des Mystizismus liegen. Die Mythologien sind nichts als solch wilde und unfreie mystische Ansichten, die wir auf mannigfaltigen Wegen durch Wissenschaft wieder zu gewinnen streben. Die poetische Kosmologie des Böhme ist mystische Epik. Wenn nun aber kleine, nicht ganz lyrische Ganze mystisch dargestellt werden sollen, so muß der Dichter den einzelnen Ausschnitt des Ganzen ausdrücklich und bestimmt zum Universum umdeuten, hierdurch die mystische Ansicht voraussetzen und sie durch die Darstellung des Einzelnen rechtfertigen. In diesem Sinne ist Friedrich Schlegels Abendröte ein vollendet mystisches Gedicht. Es ist ein mystisch-lyrisches Landschaftsgemälde des nahenden Abends, eine Schilderung nach den zwei Hauptmomenten der scheidenden und untergegangenen Sonne. Bernhardi hat übrigens die Beziehung der Schlegelschen Abendröte zu Böhmes Morgenröte nicht bemerkt. Sie sollte aber offenbar eine Art Vorspiel zu ihr darstellen: die letzte Verklärung der Welt vor dem Einbruch der Nacht und dem neuen Morgen.

Das erste Gedicht gibt die Situation und das Motiv des Ganzen an: in der Verklärung der sinkenden Sonne scheint

[1] Kynosarges, Berlin, 1802, Stück 1, S. 121 ff. Vgl. dazu Bernhardis Aufsatz Wissenschaft und Kunst, ebenda S. 12 ff. Friedrich Schlegel an Rahel, Galerie von Bildnissen I, 230.

alles dem Dichter zu reden. Denn er hat den Sinn gefunden, und das All ist ein einziger Chor. Die Dinge selbst enthüllen ihm ihre idealistische Bedeutung. Die Berge sind Bilder menschlicher Kühnheit und strebender Kraft. Die Vögel stellen den freien Aufschwung zum Äther dar. Der spiegelnde Fluß ist die Auffassung des Universums in seiner Reinheit und Schönheit. Rose und Schmetterling sind Bilder der sehnsüchtigen Liebe zur Sonne. Die Sonne aber, die Mutter der Natur, ist die Liebe und das Leben des All. Die kühlenden Lüfte sind die himmlischen Tröstungen von oben. Am Ende des ersten Teils faßt der Dichter das Streben des Einzelnen zusammen: in das All zurückzusinken, um sich mit ihm zu vermischen. Der zweite Teil des Zyklus stellt die Zeit nach dem Untergange der Sonne dar. Der wandernde Mond, dieser matte Ersatz der Sonne, wird dem einsamen Wanderer ein Symbol der ewigen Reise des Menschen. Die sichtbare Pracht ist nun verglommen. Die hörbare Schönheit tut sich auf. Die Nacht ist das Reich der Liebe. Zwei Nachtigallen klagen ihre Liebe. Das sehnsüchtige Mädchen versteht sie allein. Der Wasserfall rauscht von stürmischer und vernichtender Liebe. Die Blumendüfte fließen zu einem Duft zusammen. So fließt die Seele in der Nacht zur Alleinheit zurück. Die Sterne verkünden die himmlische Botschaft der ewigen Liebe und der göttlichen Einheit aller Wesen. Die Luft in den Gebüschen weht:

> Durch alle Töne tönet
> Im bunten Erdentraum
> Ein leiser Ton gezogen
> Für den, der heimlich lauschet.

Der Dichter lauscht. Aber die Gespräche und Gesänge der Natur versinken in die Nacht. Das Herz entfaltet nun den großen Flug. Nur unsichtbares Licht kann nie veralten. Er ist ins Innere der Natur gekommen. Die Binde fällt von seinen Augen.

Diese mystische Dichtung Friedrich Schlegels hat eine Anzahl direkter Nachahmungen erhalten. Unter ihnen ragt die „Nächtliche Andacht im Walde“ von Fouqué an poetischem Werte hervor.[1]) Die Dinge der Natur enthüllen dem Ein-

[1]) Gedichte I, 189 ff.

siedel im Walde ihr tiefstes Wesen. Die Bäume sind Pfeiler im großen Gotteshause der Natur. Der Wind: Gebet und himmlische Botschaft. Der Quell: Frische vom ewigen Reich. Die Irrlichter: Chorknaben in Tempel. Das Reh: ein Beter im Tempel. Die Wolken: der Vorhang des ewigen Lichtes, das hinter den Bildern der Natur leuchtet. Die Sterne: die Herrscher der Kreaturen. Das ewige Licht aber offenbart sich nur im inneren Sinn. Dann schweigt die Natur und geht wie der Einsiedel auch zur Ruhe, um morgen zu Gottes Ehre wieder aufzustehen.

In Vermehrens Musenalmanach 1803 erschien ein Gedichtzyklus: „Morgenopfer" von Wezel. Es ist eine unmittelbare Nachahmung von Schlegels Abendröte. Die einzelnen Teile sind: Morgenhoffnung. Dämmerung, die Sterne, der untergehende Mond, das Gebüsch, Blumengesang, die Lerche, die Morgenröte, der Quell, Erwartung. Die ganze Dichtung ist eine natursymbolische Verherrlichung des Lichtes. Alles harrt auf die heilige Sonne, welche die ewige Liebe ist. Ihre Botin ist die Morgenröte. Ihre Verkünder sind die singenden Lerchen und Blumen. Der Quell findet durch das Licht der Sonne sein sehnsüchtig gesuchtes Zentrum. Die Knospen des Gebüsches, die sich vor dem Lichte zu früh herauswagten, werden vom Morgenwinde vernichtet. Die Sterne sind das Reich der von der Erde entflohenen Religion mit ihren Fabelwesen. Der Mond beneidet die freie und lichtvolle Erde. Das heilige Symbol der Unendlichkeit aber ist die Morgenröte. Alles hofft auf sie, alles wartet auf sie. Ihr Sieg über die Dämmerung ist der Sieg des ewigen Lebens.

Und endlich hat Zacharias Werner ganz nach dem Muster von Schlegels Abendröte einen Zyklus von Naturgedichten: „Sonnenaufgang" geschaffen, in dem die Berge und der See, die Blumen und Morgenstrahlen und alle Elemente dem Menschen ihre christlich religiöse Bedeutung enthüllen und ihm Hoffnung auf den kommenden Erlöser zusprechen.[1])

Im Musenalmanach 1802 erschien auch Friedrich Schlegels physikalische Romanze vom Licht. Ursprünglich sollte sie eine große Kanzone an den Apollo werden, als Sonne, Licht,

[1]) Werke II, 37—39.

Natur und Poesie.[1] Diese „Romanze vom Licht und Liebe" war, wie die Abendröte, anfänglich zur Lucinde bestimmt.[2] Sie hat die Form der griechischen Mythologie nicht erhalten. Vielleicht wollte Schlegel den Beweis erbringen, daß die Naturphilosophie unmittelbar aus sich heraus einer mythologischen Darstellung fähig ist. Man muß diese Romanze, welche später in „Rückkehr zum Licht" umgetauft wurde,[3] mit den naturphilosophischen Romanzen Ludwig Tiecks aus dem Oktavian und seinen Lebenselementen zusammenstellen. Aber die Ähnlichkeit der Idee ist wohl auf die gleichen Quellen der Dichter: Böhme und Schelling zurückzuführen. Schlegels Romanze schildert die Wanderungen des Lichtes durch die ganze Natur und seine Rückkehr zur Sonne. Als es herniederkam, wurde das Eisen lebendig.[4] Im Schoße der Erde gebaren sich Metalle und Edelsteine, die Elemente regten sich, Pflanzen und Tiere entstanden. Sie alle atmen nur des Lichtes Kraft und leuchten von seinen Farben. Im Menschen aber, der sich aus Eisen und Äther, Erde und Sonne mischte, einen sich die gebrochenen Farben wieder zum Lichte. Wenn die ganze Erde nur die Sehnsucht nach Äther und Sonne empfindet, so kommt im Auge des Menschen das Licht zum Bewußtsein und denkt auf die Rückkehr nach der Heimat. In Liebe und Dichtung kehrt es zur Ursonne zurück.[5] Bernhardi meinte zu diesem mystischen Gedichte, es dürfte nicht befremdlicher sein, daß über das Licht und seine Wanderungen eine Romanze geschrieben werde, als wenn ein Sänger die Rückkehr des Ulysses in eine Romanze faßte. (So hatte Schelling von der Odyssee des Geistes gesprochen.) Bernhardi wies auch ganz richtig darauf hin, wie in diesem

[1]) An A. W. Schlegel, S. 463. 20. Februar 1801.

[2]) Ebenda S. 469.

[3]) Darüber später.

[4]) Vgl. Schelling IV, 157: alle Körper sind bloße Metamorphosen des Eisens.

[5]) In einer späteren Rezension von Rhodes Werk über den Anfang unserer Geschichte und letzte Revolution der Erde deutete Schlegel die Ideen dieser Romanze unbedenklich in die mosaische Schöpfungsgeschichte hinein und fügte dazu: was ist aber das äußere Licht gegen das innere Auge, welches das ewige Licht sieht. Dazwischen lag seine religiöse Wandlung. Werke X, 322.

mystischen Gedicht das Universum durch eine Vermischung aller Metaphern und eben dadurch die absolute Identität ausgedrückt werde. Schlegel selbst deutete in seiner zweiten Ausgabe der Rede über die Mythologie auf die mythologische Quelle der Natursymbolik hin, welche in den Gleichnissen und Bildern der Dichter fließt: in jenen Bildern von rieselnden Quellen und leuchtenden Flammen, von Blumen und Sternen, von der grünenden Erde mit all ihren Gebilden, vom azurnen Himmel und all seinen Erscheinungen, von Licht und Dunkel, von den inneren Elementen und Kräften aller Dinge. Diese Bilder haben bei dem wahren Dichter eine tiefe Bedeutung. Ein im Geist erhellter Naturphilosoph sollte diese Symbolik zum Ganzen geordnet ans Licht stellen. Oder ein begeisterter Naturdichter sollte mit Bewußtsein das, was er als Denker und Seher in der Natur erkannt hat, nun in Poesie aussprechen.[1])

Ein solcher Versuch ist im Kleinen schon diese Romanze vom Licht. Die Metaphern vermischen sich zu neuen Bildern wie: kühnen Steinen, blühendem Strahl, rieselnden Flammen. Die Natursymbolik zieht sich durch jede Zeile des Gedichtes. Die Erde liebt den Äther. Starres Eisen wird lebendig. Der Äther sendet hohe Lüfte ab. Scham rötet den blauen Schleier der Luft. In den Adern der Erde rinnt Metall. Blut durchdringt ihre Glieder. Sehnsucht schwellt die üppigen Hügel.[2])

Die Romanze vom Licht ist aus dem Plane zu einer großen Kanzone an den Apoll als Sonne, Licht, Natur und Poesie hervorgegangen. Aber sie scheint mir nicht die völlige Umwandlung dieser Idee zu sein, sondern nur ein Teil ihrer wirklichen Ausführung: Apollo als Licht.

Schon im März 1800 schickte Schlegel zwei Sonette an Schleiermacher, welche die Einleitungen zu großen Dithyramben an die alten Götter sein sollten. Das Sonett an den Apoll sollte die erste Dithyrambe einleiten, die vom Enthusiasmus handeln wird. Das Sonett an Diana die zweite, welche die Natur aus dem Ephesischen Standpunkt darstellen wird.

[1]) Werke V, 273 f.

[2]) Vgl. auch das Gedicht „An Viele“ IX, 12: „Als noch die Flammen strömten, Felsen klangen, die alte Riesenzeit der jungen Erde“ ist dem Dichter gleich wie heute gegenwärtig. Dazu VI, 274 f.; X, 69; I, 109.

Die dritte Dithyrambe sollte an Cybele gerichtet werden.[1]) Später entstand noch das einleitende Sonett an die Isis. Es sollte ein ganzer Cyklus mythologischer Dithyramben werden.[2])

Mir scheint es nun wahrscheinlich, daß Schlegel in jener geplanten Kanzone an den Apoll all diese geplanten Hymnen zusammenfassen wollte. Denn Apoll als Poesie hätte ja der Dithyrambe an den Apoll als dichterischem Enthusiasmus, Apoll als Natur der Dithyrambe an Diana als die Natur entsprochen. Apollo als Sonne und Licht ging eben in die Romanze vom Lichte über.

Die mythologischen Sonette erschienen unter dem Titel „Hymnen" in dem mythologischen Musenalmanach von 1802. Entstanden waren sie, bis auf das Sonett an Isis, unmittelbar nach Beendigung des Poesiegesprächs. Sie bedeuten wirklich den Versuch, den auch Hülsen geplant hatte, die alten Götter wiederherzustellen. Daß Schlegel auf die mystische Form der alten Dithyramben verfiel, ist sehr begreiflich. Das Interesse an den orphischen und homeridischen Hymnen war durch die Forschungen Heynes, dann durch die Übersetzungen Eschens und vor allem durch Goethes Hymne an Apollo rege geworden.[3]) Friedrich Schlegel hatte sich mit ihnen in seiner Geschichte der griechischen Poesie und dem Gespräch über die Poesie beschäftigt. Sie schienen ihm die sinnbildlichen Geheimlehren über das unbegreifliche Wesen der Natur, über die Einheit der Alles erzeugenden und erhaltenden Urkraft zu bewahren. Sie ahnten das Unendliche. Diese lebendige Vorstellung einer unbegreiflichen Unendlichkeit schien Friedrich Schlegel Anfang und Ende aller Philosophie zu sein. Durch die symbolische Deutung der Mythologie zur Lehre von der göttlichen Urkraft führten die Mystiker wieder auf den Urquell aller Wahrheit zurück. Auch zu dem Urquell aller Poesie, der in den Mysterien des Realismus fließt. Den Sinn der alten Götter fand Schlegel nur in den Mysterien. Er vermutete, daß die Ansicht der Natur darin den jetzigen

[1]) Aus Schleiermachers Leben III, 160.

[2]) An A. W. Schlegel 457. Vgl. 477.

[3]) Stolberg, Knebel, Hölderlin, Neubeck und manche andere dichteten hexametrische Hymnen nach griechischem Muster. Kosegarten übersetzte in seinen Dichtungen die Hymnen des Orpheus und des Kleanthes.

Forschern ein großes Licht anzünden könnte. Die wildeste und wütendste Darstellung des Realismus ist die beste.[1]) Eine solche Darstellung wollte nun Schlegel selbst, voll vom Geiste des Spinoza, in seinen Hymnen geben. Denn in Hymnen, so meinte er, dieser ältesten Urform aller Poesie, lassen sich noch heute die Naturoffenbarungen eines gottbegeisterten Gemütes am besten wiedergeben. Denn das Göttliche bleibt doch der wahre und eigentümlichste Gegenstand der höchsten Begeisterung, so wie der tiefste Sinn der griechischen Mysterien nur in Hymnen ausgesprochen werden konnte.[2]) Gewiß werden auch Novalis' Hymnen an die Nacht ihn zu seinem Versuche angeregt haben.

So wollte er zu dem Urquell der Poesie und Philosophie zurückkehren, in den nach dem Ideale der Romantik alles wieder fließen muß. Die Naturanschauung der Romantik ist ja selbst nichts anderes als eine Wiedergeburt der griechischen Mystik: lebendige Ahnung einer unbegreiflichen Unendlichkeit. Und wie die alten Orphiker diese Unendlichkeit in den Göttern der Mythologie sinnlich anschauten, so wollte nun auch Schlegel, ein romantischer Orphiker, die Naturanschauung der Romantik in den Symbolen der alten Götter niederlegen.

Die Sonette lassen freilich die wütende Darstellung des Realismus nur gerade ahnen. Apollo wird als Gott der Dichtung angerufen, dem allzu wild strömenden Enthusiasmus des Dichters Einhalt zu tun. Diana soll dem Seher ihre Brüste reichen, daß er trunken von ihrer Milch in ihre Mysterien, die Mysterien der Natur, versinke. Um aber das Gebären der inneren Kraft zu schauen, muß er den Schleier der Isis zerreißen. Diese Sonette sind in die orgiastische Stimmung der eleusinischen Mysterien getaucht. Dem gottbegeisterten Seher enthüllt sich das große Mysterium der Natur. Und wie Apollo am weitesten und umfassendsten von den alten Mystikern gedeutet wurde, so wollte dann offenbar auch Schlegel auf ihn alle Namen häufen. Er sollte jene eine Alles erzeugende und erhaltende Urkraft, jene un-

[1]) Vgl. Athenäum III, 109 f. Werke III, 24—32, 235. Philosophische Vorlesungen 332, 371.

[2]) III, 50; V, 323.

begreifliche Unendlichkeit sein, mag sie nun Diana oder Isis, Sonne, Licht, Liebe oder Poesie heißen.

In diesen mythologischen Sonetten, so schrieb Friedrich Schlegel an seinen Bruder, liegt wohl schon ein Gegengift gegen die Mißdeutung der katholischen Gedichte aus dem Spanischen. Diese katholischen Gedichte erschienen ebenfalls in dem Musenalmanach von 1802, welcher eben der Erweckung aller Mythologien zum Zweck einer neuen Mythologie dienen sollte. Es sind schöne und tiefempfundene Hymnen auf die heilige Katharina und die heilige Jungfrau. Sie singen auch vom Leiden Christi und dem Leiden der Mutter.[1] Unmittelbar an sie reihten sich die Hymnen August Wilhelm Schlegels nach dem Lateinischen. Es ist ein Lied der vor Liebe sterbenden Maria, eins auf die Himmelfahrt der Jungfrau und eins vom jüngsten Gericht.

In dem Musenalmanach, der das Zentrum der neuen Mythologie sein sollte, erschienen also die geistlichen Gedichte und die Abendmahlshymne von Novalis, die Lebenselemente und die Zeichen im Walde von Ludwig Tieck, die Abendröte, die Romanze vom Licht, die mythologischen Hymnen und die katholischen Gedichte von Friedrich Schlegel, die Warnung und die lateinischen Hymnen von A. W. Schlegel. Also naturphilosophische, christliche und griechische Mythologie nebeneinander und ineinander verwebt.

Dazu kamen noch zwei physikalische Epigramme von Schelling. „Tier und Pflanze“ faßt einen der bedeutendsten und poesiereichsten Gedanken seiner Naturphilosophie in die ihm gebührende Form der Poesie.[2] Man muß dieses kleine Gedicht, in dem „die Naturphilosophie und sein Gemüt innig verwebt“ sind,[3] im Zusammenhang mit dem betreffenden Abschnitt seiner Naturphilosophie betrachten.[4] Dasein und Leben der Natur beruht auf der ewigen Umarmung des Lichtes und der Schwere, daraus die ewige Zeugung und Geburt der Dinge entsteht. Die Reiche des Lichtes und der Schwere,

[1] Schlegel taufte sie später in „Geistliche Gedichte“ um.

[2] Schelling hatte eine unzählige Menge solcher kleinen Gedichte, vgl. Karoline II, 93.

[3] Ebenda.

[4] VI, 408 f.; IV, 207—212, 202 u. ö.

welche vermöge einer göttlichen Identität doch wieder Eines sind, stellen sich in der zum Licht strebenden Pflanze und dem zeugenden Tiere dar. In der organischen Welt ist es das Verhältnis der Geschlechter, durch welches nur jenes ewige und große Verhältnis der Natur selbst wiederholt wird. Die Verbindungen der Geschlechter sind nichts anderes als die Feier der ewigen Liebe jener beiden, die, da sie zwei sein konnten, doch nur eins sein wollten und die Natur schufen. Man lese die unvergleichlich poesiereichen Schilderungen, die Schelling hier von Leben und Liebe der Pflanzen und Tiere, von Mann und Weib entwirft, um das Gefühl zu bekommen, daß Schelling doch der größte Dichter der Romantik war. Die Wissenschaft ist hier wirklich in den Urquell der Poesie zurückgeflossen. So wollte es Schelling. Eine solche Naturanschauung ist die Wiedergeburt der Mythologie. Die weltzeugenden und weltgebärenden Götter heißen nun Licht und Schwere. Die eine Gottheit der Mysterien heißt nun göttliche Identität. Schelling selbst nannte die Schwere „den unterirdischen Gott, den stygischen Jupiter", der für sich getrennt vom Reiche des Lichtes die Besonderheiten der Dinge als bloße Schatten und Idole setzt.[1] Mit diesem Hintergrunde muß man das kleine Gedicht „Tier und Pflanze" betrachten, um es als ein mystisches Gedicht, eine Darstellung des Universum im Symbole zu verstehen. Und ebenso ist es mit dem zweiten Epigramm: „Los der Erde", das an dem Bilde der zwischen Venus und Mars wandelnden Erde die Unzertrennlichkeit von Liebe und Krieg darstellt. Es ist die Zentralidee der Naturphilosophie, die Idee des allgemeinen Dualismus, welche diesem kleinen Gedichte die mystische Beziehung auf das Universum gibt.[2]

§ 10. A. W. Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen.

Während für Friedrich Schlegel die Physik nur Quell der Poesie und Incitament zu Visionen war, nahm Wilhelm Schlegel sie fast zu streng und wissenschaftlich. Nach Friedrichs mythologischer Rede hielt er sich geradezu für ver-

[1] VI, 20[illegible]
[2] Vgl. IV, 210, wo der Keim des Gedichtes zu finden ist.

pflichtet, Physik zu studieren. „In der Tat hat die Rede über die Mythologie einen großen Eindruck auf ihn gemacht".[1])

Wilhelm Schlegel sah denn auch schon im Geiste alle echten Physiker zu den romantischen Dichtern übergehen. Denn lang genug hat der Depoetisationsprozeß gedauert, es ist einmal Zeit, daß Luft, Feuer, Wasser und Erde wieder poetisiert werden.[2])

Er hatte die erste Gelegenheit, seine neuen Anschauungen von Mythologie, die sich durch Friedrichs Rede gebildet hatten, öffentlich auszusprechen in seiner Athenäumsnotiz über Parnys guerre des dieux. Da er das verbotene Buch nirgends im Buchhandel erhalten konnte, borgte er es von Goethe.[3]) Er borgte von ihm offenbar auch einige Gedanken darüber. Goethe hatte das amüsante Werk, das er gegen seine vielen Angreifer natürlich sehr in Schutz nahm,[4]) an Schiller gegeben, dem es ebenfalls viel Vergnügen machte. Manches hatte Goethe freilich auszusetzen. Besonders schien ihm doch der äußere Endzweck des Gedichtes, die christkatholische Religion in den Kot zu treten, offenbarer als es sich für einen Poeten schicken will.[5]) Wie dann auch A. W. Schlegel hob er die Theophilanthropie des Büchleins hervor und meinte, der Gegenstand passe besser zu komischen als zu ernsthaften Epen.

Wilhelm Schlegel ging freilich zunächst davon aus, daß der Kampf der alten und neuen Götter, in einem ernsteren Sinne genommen, ein wahrhaft poetischer Gegenstand sei.[6]) Es gibt nicht leicht ein größeres und tragischeres Schauspiel in der Geschichte, als die Zerstörung eines Götterdienstes, der die gebildetste Mythologie darstellte, durch eine erhabene geistige Offenbarung. So erscheint denn auch ein Mann wie Julian, der alle edlen Schatten des Altertums zum Streit gegen das Christentum heraufbeschwor, fast im Glanze der alten Heroen. Dieser Streit entschied die völlige Entgegen-

---

1) Aus Schleiermachers Leben III, 134.
2) Ebenda S. 182.
3) Goethe und die Romantik I, 53. 55.
4) Dorothea I, 412.
5) An Schiller, 31. Juli 1799.
6) Athenäum III 2, 254.

setzung der alten und der neuen Welt. Es ist ein ewiger und notwendiger Streit. Denn seine beiden Prinzipien: Vergötterung der Natur und des Lebens und vernichtendes Hinausstreben der Freiheit über beides, sind gleich ursprünglich im Menschen gegründet. Er erneuert sich immer noch in unsern Gemütern, indem wir das Höchste der alten und neuen Bildung zu vereinigen streben. Es begreift sich indessen, warum sich die Poesie bis jetzt so selten an diesen Gegenstand gewagt hat. Jede Mythologie, und auch eine geistige Religion, so sagt nun Schlegel mit fast wörtlicher Anlehnung an Schelling, wird sich, wo keine gewaltsame Hemmung eintritt, Mythologie als Symbolik ihrer inneren Anschauungen anbilden, ist eine vollständige poetische Ansicht der Dinge, und sollen zwei sich ausschließende Mythologien zugleich als reell dargestellt werden, da muß ein gemeinschaftlicher Boden gefunden werden, was schon eine Erhebung über beide voraussetzt. Solches gelang in Schillers Göttern Griechenlands und Goethes Braut von Korinth. Es lassen sich Tragödien und Dichtungen aller Art denken, die sich um diesen Angel drehten. Gerade in der Unverträglichkeit zweier Mythologien aber liegt auch der Grund, warum sich dieser Stoff zu einer komischen Behandlung vorzüglich eignet. Denn indem der Dichter sie miteinander streiten läßt, muß er sie zugleich als reell und nicht reell, als Geschöpfe der Phantasie und als weltbeherrschende Wesen vorstellen. In Parnys Dichtung tadelte Schlegel besonders den ernsthaften Haß gegen das Christentum, der einer seichten Aufklärung entstammt. Gerade die Aufklärung aber und nicht das Christentum selbst greift mit ihrer Ertötung aller Phantasie den Baum der Dichtung an der Wurzel an. Danach muß man sich wundern, daß Parny noch so viel Sinn für Mythologie hat.[1]

Schlegels Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst sind wie eine historische Entfaltung und eine populäre Verständlichmachung von Friedrichs Rede über die Mytho-

[1] Fast gleichzeitig mit A. W. Schlegel äußerte sich Tieck in seinem poetischen Journal (I, 68) sehr abfällig über Parnys Gedicht, das dem Stoffe nach ein herrliches Werk hätte werden können. Vgl. Hegels Verurteilung des Götterkampfes in der neuen Dichtkunst. Ästhetik II, 105 f.

logie. Indem sie sich aber auch der mythologischen Erkenntnisse Herders und Schellings bedienen, ruhen sie auf festerer Grundlage und haben stärkere Stützen.

Die Einleitung der Kunstlehre gibt gleich den Standpunkt an, der unfehlbar auf die Mythologie führen mußte. Schlegel geht von Schellings Kunstphilosophie aus: das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen, und diesen Satz führt Schlegel ganz nach jener Erkenntnis Herders fort, welche der Auffassung aller Mythologie erst ihre Tiefe gegeben hatte: Dichten ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren. Wir suchen für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Inneres. Untersuchungen über das Symbolische in unserer Erkenntnis würden das Geheimnis der Dichtung überraschend erhellen. Was die tiefste Erforschung der Naturgesetze lehrt, ist lange zuvor durch Aussprüche der dichtenden Phantasie angekündigt worden. Gleich der Mythos von Prometheus, der den Menschen aus irdischem Ton formte und ihn mit einem Sonnenfunken belebte, gibt ein schönes Beispiel an die Hand, wie die dichtende Symbolik die Wahrheit trifft. Denn der Mensch ist wirklich, wie jetzt die höhere Physik darzutun vermag, ganz eigentlich aus Erde und Sonne zusammengesetzt.[1]

Schlegel schließt sich auch weiterhin an Herder an. Daß die Wurzeln aller Mythologie in der symbolischen Erkenntnis liegen, zeigt die menschliche Sprache, deren Wiederschöpfung Poesie und Mythologie ist. Ihre Bildung gründet sich auf die

[1] I, 91, 93, 102. Vgl. Friedrich Schlegels Romanze vom Licht. Gelegentlich der bildenden Kunst nennt Wilhelm Schlegel die Mythologie die eigentliche Welt des Historienmalers. Denn die Mythologie ist eine wahre Erweiterung unserer Weltansicht, eine poetische Natur in der Wirklichkeit, nie vergangen, sondern immer neu und gegenwärtig. Die griechischen Künstler haben sich denn auch innerhalb des mythologischen Kreises gehalten. Die christliche Mythologie gereichte der Kunst zum großen Vorteil. Ihre Zerstörung durch die Reformation hat auch das Gedeihen der Malerei unterbunden. Der ratsamste Ausweg ist, sich wieder auf die klassische Mythologie zu werfen. Denn die Bilder der alten Religion sind, wenn nicht bei uns einheimisch, doch schön und poetisch und werden durch die Dichter des Altertums lebendig erhalten. Eine Anerkennung von Goethes Richtung.

gegenseitige Verkettung aller Dinge durch eine ununterbrochene Symbolik. Diese allgemeine Symbolik oder „Bilderung“ läßt sich auch in Bau und Ableitung der Sprachen noch sehr gut verfolgen. Die Sprache selbst ist also die Elementarpoesie, eine umbildende Darstellung unserer unsinnlichen Anschauungen über der ersten Darstellung der Sinnenwelt. Durch den willkürlichen und absichtlichen Gebrauch des symbolisierenden Vermögens in uns wird aus den poetischen Elementen der Ursprache die eigentliche Poesie gebildet. Die Ausbildung der Kunst geht vom Bedürfnisse zum freien Spiel. (Heyne — Herder!)

Da nun der menschliche Geist zuerst auf Wirkungen gerichtet ist, so stellt er sich alle Veränderungen unter dem Bilde seiner eigenen Wirkungsart vor. Das heißt, er denkt sie als durch einen Willen bewerkstelligte Handlungen. Solche schreibt er nicht bloß belebten Geschöpfen zu, sondern er belebt auch die mechanischen Kräfte und vermenschlicht überhaupt die ganze Natur: ein Satz, der uns in Rücksicht auf Mythologie äußerst wichtig ist. Die Bildlichkeit und Personifikation ist mit unumgänglicher Notwendigkeit schon in der Ursprache heimisch. Sie selbst ist die Quelle der Mythologie.

Das alles hatte Herder schon ganz ebenso gesagt. Und kürzlich erst hatte es Bernhardi in seiner Sprachlehre wiederholt.[1]) Hier zeigte er, wie der Mensch kraft seines Erkennens alle Gegenstände zu Personen und belebten Wesen machen muß, weil er sie nur mit der Imagination erfassen kann, und wie sich diese Ansicht in der Darstellung durch Sprache offenbaren muß, welche als dargestellte Einbildungskraft Personifikation und Belebung zu ihren durchgehenden Prinzipien hat.

Die Mythen, so fährt Schlegel fort, sind Dichtungen, die ihrer Natur nach auf Realität Anspruch machen, Fabeln, die für wahr gehalten worden sind. Das erklärt sich daraus, daß eben Phantasie die Grundkraft des menschlichen Geistes ist. Und nun entwickelt Schlegel in engstem Anschluß an Schellings Kunstphilosophie die Mythologie aus jener Wirk-

[1]) Berlin 1801, I, 95—99.

samkeit der Phantasie, welche zwischen ihrer realen und idealen, notwendigen und freien Tätigkeit liegt. Die Mythologie gibt also ihren Produkten eine ideelle Realität. Für den Geist sind sie wirklich. Sie haben ganz die Wahrheit des Traumes. Die Poesie ist eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein waches Träumen. (Wieland — Herder — Moritz!)

Da aber die Mythologie eine im Gang der menschlichen Kultur wesentliche und unabsichtliche Schöpfung der Phantasie ist, so muß ihr auch in gewissem Sinne Wahrheit zu Grunde liegen. Im Geiste echter Dichtungen liegt alle Wahrheit beschlossen. Wenn also der Glaube an Mythologie verloren geht, so ist es aus Mangel an Sinn dafür, und jede poetische Wiederbelebung ist eine Anerkennung des in ihr liegenden wahren Gehaltes.

Der Mensch kann sich nun in seiner Mythologie als ein sinnliches Wesen und einen Teil der Natur darstellen, oder nach einem Streben, das ihn von dieser unabhängig macht und darüber hinausgeht. (Kant — Schiller!) Jenes wird eine irdische und natürliche Religion geben, dieses eine heilige und geistliche Religion. Von realistischen Mythologien ist die universellste und interessanteste, die auch am vollendetsten durch Poesie und Kunst verewigt worden ist, die griechische Mythologie. Von der entgegengesetzten Art ist nur die christliche Religion ihrem Wesen nach ganz bekannt, wenn es auch noch andere im Orient zu geben scheint. Jede Religion aber ist — nicht ein aus Furcht und Hoffnung entstehender Aberglaube, sondern ebensowohl ein ursprüngliches Element unseres Daseins, als Poesie. Auch sie entspringt dem Trieb nach dem Unendlichen.

In der griechischen Mythologie lassen sich drei Stufen unterscheiden: die physische, die mystische, die idealische. Der kindliche Mensch verkörperte nach der Analogie des Ich alle wahrgenommenen Naturkräfte zu mannigfaltigen Göttergestalten. Die Elemente wurden auf verschiedene Weise und mit eigentümlichen Bestimmungen personifiziert. Da die Personifikation eine allgemeine Form der Ursprache ist, so ging die Vergötterung von der materiellen Natur auch in das ideelle Gebiet über, und Beschaffenheiten oder Ereignisse

wurden nach der Analogie der Naturkräfte zu Gottheiten erhoben. So haben die griechischen Götter zugleich die allgemeine Gültigkeit von Ideen und die lebendige Gegenwart von Individuen. (Herder!) In der mythischen Bezeichnung gelten also die Tropen wie in der Ursprache. Durch diese Übertragung des Sinnlichen auf das Geistige in der Mythologie wurde gleich anfangs der Grund zu ihrer künftigen Vieldeutigkeit und Bildsamkeit gelegt. Wie die Mythologie eine Umschaffung der Natur ist, so ist sie selbst ins Unendliche poetischer Umschaffungen empfänglich. In der bisher geschilderten Gestalt ist die griechische Mythologie bei Homer.

Eine neue Epoche tritt mit der ersten Ahnung des Unendlichen ein. Das mystische Prinzip ruft die enthusiastischen Feierlichkeiten hervor, mit denen der Mensch sich in die Unendlichkeit versenken will, und erweitert die einzelnen Gottheiten zum Umfange der gesamten Natur.

Die dritte Stufe endlich ist die Erhöhung der Götterwelt von einem Abbilde zu einem Wiederschein des menschlichen Daseins: die Verklärung der Menschheit zu einem mythischen Ideale.

Die Mythologie wird von den Griechen selbst als die gemeinschaftliche Wurzel der Poesie, Geschichte und Philosophie angegeben. Der Poesie liefert die Mythologie einen weit mehr zubereiteten Stoff als die bloße Natur: sie ist eine Natur im poetischen Kostüm, selbst schon Poesie, die aber durch eine mit Bewußtsein freie Behandlung wieder zum Organ, ja zum bloßen Element herabgesetzt werden kann. Die Geschichte wird an die Götterwelt angeknüpft und entsteht recht eigentlich aus der Mythologie. Da die Mythologie sich über alles erstreckt, was Objekt des menschlichen Geistes werden kann, so ist sie als eine vollständige Weltansicht die Grundlage der Philosophie. Die älteste Philosophie wollte das Universum begreiflich machen. Sie war Physik, als geistige Intuition der ganzen Natur, welche nun schon durch das Medium der physischen Mythen ging. Sie blieben folglich auch kraft ihrer Bildsamkeit, Vieldeutigkeit und gleichsam prophetischen Ahnung das bequemste Vehikel für neue Lehre. Die älteste Naturphilosophie hatte ein durchaus mythisches Kolorit. Schlegel glaubte nicht zu viel zu be-

haupten, wenn er sagte, daß auch die Lehren der neuesten Physik sich immer noch in die alten mythischen Bilder würden einkleiden lassen.

Sobald das Vermögen der Freiheit im Menschen erwachte, konnte er bei seiner mythologischen Weltanschauung nicht stehen bleiben. Die Idee des Schicksals entstand. Sich seiner Gewalt zu entziehen, warf man sich in die Arme der Vorsehung. Die laute Freude der Feste schwieg, die Orakel verstummten. Der Mensch suchte eine höhere, geistige Heimat. Er fand sie im Christentum. Mit dem Charakter des Christentums hängt die Unsinnlichkeit des Gottesdienstes zusammen. Christus knüpfte seine Lehre an die ältere Offenbarung an. Monotheismus aber ist im strengen Sinne Allheit und hebt die sinnliche Wahrnehmbarkeit auf. Indessen hatte sich aus den mosaischen Gebräuchen wie der Geschichte des Volkes doch eine Art von Mythologie gebildet, welche Christus vernichten mußte. Daß sich auch aus seiner Religion wieder eine Mythologie bilden konnte, beweist, wie mächtig die Phantasie als Organ der Religion ist, wie selbst das unsinnlichste Streben einer individuellen Anschauung bedarf. Die Sinnlichkeit wäre also dem katholischen Kultus durchaus nicht vorzuwerfen, wenn er nur eine wahre Darstellung vom Geiste des Christentums ist. Man kann die Dreieinigkeit philosophisch allegorisieren: Gott Vater ist das Absolute, Maria die Natur, Christus die Materie, der Geist — Geist. In Hinsicht auf das poetische und künstlerische Interesse war die Reformation die Vernichtung der christlichen Mythologie. Mit ihr begann die Aufklärung. Aber schon zeigen sich neue Lebensregungen. In Frankreich erschien der Geist des Christentums von Chateaubriand,[1]) in Deutschland stellte sich die Anerkennung des

[1]) 1802. Also bald nach Schleiermachers Reden. Das Werk wollte das Christentum in seinem ästhetischen Werte darstellen. Es zeigt seine ungeheure Bedeutung für Kunst und Wissenschaft und seine großen Vorzüge gegenüber der griechischen Mythologie. Man kann es in seinem Verlangen nach einer christlichen Mythologie für die Kunst mit Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie und mit dem Katholizismus der deutschen Romantik überhaupt vergleichen. Es hat einen ungeheuren Einfluß auf die französische Romantik gewonnen, welche die griechische Mythologie aus ihren Gedichten verbannte und die christliche Mythologie einführte.

christlichen Geistes in Poesie dar. So im Faust und den Geheimnissen von Goethe. Auch wenn ein Dichter nicht in der katholischen Religion geboren ist, darf er sich ihrer Vorstellungsarten bedienen.

Wenn Schlegel im Hinblick auf die mythologische Naturgeschichte der Alten auch eine mythologische Naturgeschichte des Christentums fordert, so ist das offenbar auf Chateaubriand zurückzuführen, der das Ideal einer christlich-religiösen Naturgeschichte aufgestellt hatte. Nur prophetischen Blicken, so sanktionierte Schlegel gleichsam die moderne Naturphilosophie, offenbart sich die Natur. Auch Magie und Astrologie vertragen sich durchaus mit dem Christentum. In der Poesie vor allem muß der Gebrauch der mythischen Physik so viel wie möglich erweitert werden. Sie kann sich durch die Vieldeutigkeit der Symbole jedem Fortschritt des menschlichen Geistes anschließen und sich immer höher verklären. Keine physikalische Idee ist so tief, die nicht im Mythos niedergelegt werden könnte. Die alte Mythologie durchdrang das ganze Leben, wie Schillers Götter Griechenlands es darstellen. Die Poesie riß sich nie von dieser Wurzel los. Bei uns ist die alte Mythologie häufig bloße Phrase geworden. Aber ihre symbolische Einführung ist namentlich bei antiken Stoffen, und ihre Allegorisierung in der poetischen Darstellung der Naturphilosophie durchaus erlaubt.

Die katholische Religion, welche den Bund der Kirche mit den Künsten schloß, kann die Poesie natürlich nicht so allgemein durchdringen, weil der christliche Mythos in einem ganz anderen Verhältnis zum Leben steht. Er ist nicht universell. Der partiale Mythos des Rittertums schließt sich an den christlichen Mythos an. Aber das Rittergedicht kann noch weit mehr mit Christentum durchdrungen werden, als es bisher geschehen ist. Dagegen ist es ein vergebliches Bestreben, eine protestantische Mythologie aus nichts zu machen. Eine kurze Übersicht über die christliche Literatur schließt diesen Abschnitt von der Mythologie. Er gipfelt in der Genoveva von Tieck, welche höchste Bildung mit Einfalt verbindet.

Der zweite Teil der Vorlesungen umfaßt die Geschichte der klassischen Literatur. Eine Übersicht des gegenwärtigen

Zustandes der deutschen Literatur geht ihr voraus. Es ist ein Kampf gegen die Aufklärung, welche von allen Gebieten des geistigen Lebens Besitz ergriffen hat. Der nur auf den Nutzen gerichtete Verstand hat „die schöpferische Kraft, die Mythologie, die Fiktion" ausgerottet. Der Geist des Zeitalters ist den ewigen Richtungen des menschlichen Gemütes entgegen: Philosophie und Poesie, deren verbindendes Mittelglied einst die Mythologie gewesen ist. Der Geschichte fehlt es an Kenntnis der indischen Mythologie, von der die wichtigsten Aufschlüsse über die Geschichte des Menschengeschlechtes zu erwarten sind. Die Philologie hat nach oberflächlichen Ansichten die Mythologie aus der sogenannten Geschichte der Menschheit, d. h. aus Vergleichungen mit anderen Nationen auf gleichen Stufen der Kultur zugestutzt. Dabei muß man aber doch die Unähnlichkeiten eben so sehr beachten, als die Analogie. Die Naturforschung hat sich meist so in die Zergliederung der Naturprodukte vertieft, daß ihr darüber die Natur gänzlich abhanden gekommen ist. Die Alten hatten eine symbolische Ansicht der Natur. Und wie wichtig ist eine mythologische Naturgeschichte für die Poesie. Was die Politik betrifft, so wollte man in Frankreich der prosaischen Vernunft eine neue Mythologie abzwingen. Aber vergeblich. Eine Mythologie läßt sich nicht willkürlich erfinden. Die aufgeklärte Theologie verkennt die Phantasie als das Organ der Religion und die Notwendigkeit, dem Unendlichen eine sinnbildliche Darstellung zu geben. Sie will eine vernünftige Religion, ohne Mythologie, ohne Bilder und Zeichen und Gebräuche. Das ist aber tötlich für die Poesie, welche einzig auf dieser Seite ihre Berührungspunkte mit der Religion hat. Der unvermeidliche Einfluß der Aufklärung auf die Poesie äußerte sich denn auch darin, daß die Quellen aller Fiktion versiegten, indem man die Mythologie unter die Rubrik des Aberglaubens verwies, und aus der Natur die Symbolik verschwand. Indessen zeigen sich schon Regungen des wiederauflebenden Geistes. Besonders in der Physik. Und es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Rückkehr zum Naturganzen auch für die Poesie fruchtbar werden wird. Die neuen Wahrnehmungen und Ahnungen dürften in der Mythologie Herberge suchen, diese neu allegorisieren und beseelen.

Die folgende Geschichte der klassischen wie romantischen Literatur ist gleichsam der historische Nachweis der unvergleichlichen Bedeutung einer Mythologie für die Dichtkunst. Diese Idee der Mythologie ist der rote Faden, der sich durch Schlegels Vorlesungen zieht und ihnen ihre Einheit gibt, so daß sie wirklich als der historische Beleg von Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie erscheinen.

An Homer wird zuerst die Bedeutung einer nationalen Mythologie nachgewiesen. Er wurde der Urquell aller griechischen Dichtung, welche sich ganz aus der Mythologie entwickelte und auch in ihrer höchsten Ausbildung noch in ihrem Kreise blieb. Den Römern fehlte eine nationale Mythologie. So hebt Schlegel auch in der weiteren Geschichte der epischen Dichtung das mythische Element immer besonders hervor. Er rechtfertigt in den Lusiaden des Camoens nach dem Vorbild seines Bruders die Vermischung heidnischer und christlicher Mythologie, da jene Götterbilder die Symbole der Naturkräfte und irdischen Triebe sind, mit denen das Christentum dem Menschen einen Kampf aufgibt. Milton mußte an dem unmöglichen Beginnen scheitern, als Einzelner eine gültige Mythologie willkürlich zu stiften, da diese nur eine unabsichtliche und allmähliche Dichtung einer Nation und eines Zeitalters sein kann. Er hätte seine Mythologie der katholischen Religion entnehmen sollen. So aber fehlt es ihm auch an religiöser Mystik und symbolischer Naturansicht. Aus gleichen Gründen verfällt der Messias von Klopstock einer vernichtenden Kritik, welche übrigens die ganze Romantik teilte. Goethes Hermann und Dorothea kann keine epische Bahn eröffnen, weil dieser epischen Dichtung das mythische Element fehlt. Unser einzig übrig gebliebener Mythos aber, die einheimische Ritterfabel, fordert eine romantische Behandlungsart. Nur das Lied der Nibelungen läßt sich den homerischen Gedichten kühnlich entgegensetzen. Denn es ist wegen seiner von Tieck entdeckten Verwandtschaft mit den Mythen der Edda noch mit dem ganzen Zauber des Wunderbaren geschmückt.[1]

[1] Die Dazwischenkunft überirdischer Wesen aber, meinte Schlegel, führt nur zu willkürlicher Aufweckung einer erstorbenen Mythologie oder zur Vermengung mehrerer heterogener untereinander und mit dürftigen

In epischer Form stellten die ältesten Physiker auch ihre Ansicht vom Weltganzen dar. Eine unsterbliche Wahrheit liegt in diesem Unternehmen: das Universum kann nur angeschaut, nicht diskursiv erkannt werden. Diese intuitive Erkenntnis, die Universalität der Bestrebung und das mythische Kolorit rechtfertigen die epische Form der antiken Lehrdichtung, wie sie Parmenides, Empedokles und Lukrez ausbildeten. Sie nahmen die Mythologie in symbolischem Sinne. Aber der Materialismus machte eine wahrhaft poetische Naturansicht von vornherein unmöglich. Es ist also noch immer ein Gedicht zu erwarten, worin mit gleichem Enthusiasmus ein System vorgetragen würde, dessen Kern das poetische Prinzip im Universum, die darin ausgedrückte Phantasie der Gottheit, ausmachte. In der jetzt über Heidentum und Christentum mit Freiheit schwebenden Poesie wäre eine doppelte Einkleidung möglich: die mythische, für welche allein die epische Form paßt, und die prophetische, wozu Dante das große Vorbild ist. Man hat sich in neueren Zeiten mehr dem naturschildernden Gedichte zugewandt. Aber das einzige Mittel, es in eine höhere Sphäre zu heben und wahrhaft zu poetisieren, bleibt die symbolische und mystische Ansicht der Natur. Die Schilderung muß zugleich Deutung werden. Die vorteilhafteste Form wäre wohl: die Gegenstände personifiziert sich selbst aussprechen zu lassen. So hat sie Tieck im Zerbino eingeführt, und die Abendröte Friedrich Schlegels kann für ein Beispiel dieser höheren Gattung gelten.

Die griechische Poesie löste sich von den unbewußten und unwillkürlichen Dichtungen des Mythos allmählich zu höherer Selbständigkeit und Kunstvollendung ab. Im Epos hängt sie noch mit dem Mutterboden der Sage zusammen. Im Drama erreicht sie ihre höchste Freiheit. Im Gegensatz zum Epos behandelt auch die dramatische Poesie den Mythos mit selbständiger und selbstbewußter Freiheit. Äschylos gab der Mythologie eine großartig symbolische Bedeutung. Euripides würdigte sie zum Märchen herab. Die Komödie verließ zuerst ihren Kreis.

---

allegorischen Wesen. Nur im scherzhaften Heldengedicht ließ Schlegel sie gelten.

Der dritte Teil der Vorlesungen behandelt die Geschichte der romantischen Literatur. Das verbindende Glied ist die Idee der Mythologie.

Hardenbergs und Friedrich Schlegels Anschauung von Europa tritt in diesem Teil sehr deutlich hervor.

Die Grundlage der Einheit des jetzt so sehr zerspaltenen Europa im Mittelalter bildete eine ritterliche und christliche Mythologie. Die Reformation zerstörte mit der Mythologie die Einheit Europas. Klopstock versuchte eine deutsche Mythologie zu stiften. Aber seine historischen Voraussetzungen waren falsch. Auch sein Bestreben, eine protestantische Mythologie zu schaffen, mußte notwendig scheitern. Da aber alle Poesie ein mythologisches Fundament haben muß, um selbstständig auf sich zu ruhen, so ist es vor allen Dingen wichtig, zu untersuchen, in wiefern sich noch eine deutsche Mythologie oder Reste derselben oder überhaupt eine romantische Mythologie erhalten hat. Dieser Untersuchung schickt Schlegel erst einige Betrachtungen über die Bildung des neueren Europa oder das sogenannte Mittelalter voran, in denen er die Synthese des Ritterlichen und Mönchischen zu einer entsprechenden Mythologie entwickelt. In dieser Mythologie spielt der Gegensatz von Christentum und Mohamedanismus eine große Rolle. Beide waren zwar gegen das Heidentum als nationale Mythologie und symbolische Naturreligion gerichtet. Aber sie bildeten den Gegensatz von Idealismus und Realismus, was in Indien vielleicht in einem gemeinschaftlichen Keime vereinigt war. (Vgl. Friedrich Schlegels Betrachtungen in der Europa). Der Polytheismus konnte tolerant sein, weil die polytheistischen Religionen im Prinzip eines waren. Ihre Götterversammlungen waren nur verschieden projektierte Bilder der Naturkräfte. Der Monotheismus aber mußte unfehlbar den Beitritt des ganzen Menschengeschlechtes fordern. (Vgl. Schleiermachers Reden.)

Die romantische Mythologie ist der unmittelbarste Spiegel des mittelalterlichen Geistes. Sie hat vier verschiedene, nach ihrer Entstehung so aufeinanderfolgende Cyklen: 1. die deutsche Rittermythologie, 2. die britannische Rittermythologie von Artus und seiner Tafelrunde, 3. die nordfranzösische Rittermythologie von Karl dem Großen und seinen Helden, 4. die spanischen Ritterromane von Amadis

Die zwei vornehmsten Denkmäler der deutschen Rittermythologie sind das Lied der Nibelungen und das Heldenbuch. Tieck hat den Zusammenhang des Nibelungenliedes mit der nordischen Mythologie aufgedeckt. Eine mythische Welt heroischer Gedichte muß untergegangen sein. Das Lied selbst wird in der Art des homerischen Epos entstanden sein (?). Es ist die Hervorbringung der gesamten Kraft eines Zeitalters. Es darf sich durchaus mit der Ilias messen. Das Phantom eines Ossians zerflattert vor diesem Wunderwerk der Natur und Kunst. Sein innerster Geist ist christlich. Die griechische Tragödie hat ihre Stoffe vielfach aus dem Homer genommen. Wenn es überhaupt noch gelingen mag, unsere Nationalmythologie zu erneuern, so können aus dieser einen epischen Tragödie eine Menge dramatischer entwickelt werden. Nachdem wir lange genug in allen Weltteilen umhergeschweift sind, sollten wir endlich einmal anfangen, einheimische Dichtung zu benutzen. Das Heldenbuch schließt sich durch verwandte Mythen an das Lied der Nibelungen an. Aber die Behandlung des mythischen Stoffes geht hier schon bis zur selbstbewußten Willkür.

Die britannische und nordfranzösische Rittermythologie ist bisher leider noch gar nicht kritisch behandelt worden. Wieland mußte bei ihrer Erneuerung nach den elenden Excerpten von Tressan greifen. Und doch wäre bei der jetzigen Ersterbenheit der Phantasie sehr anzuraten, durch Wiedererweckung der echten Gebilde die Poesie zu bereichern. Denn gerade die epische Poesie gebiert sich in dem Schoß einer verwandten Vorwelt von neuem. Die französischen Ritterromane haben aber etwas von der mythologischen Kraft, welche keine Erfindsamkeit des isolierten Dichters, sondern nur das gemeinsame Streben eines Zeitalters hervorbringen kann. Man muß nur die alte Dichtung in ihrem eigentümlichen Sinne fassen und mit dem Glanze aller modernen Darstellungsmittel von Sprache und Kunst umkleiden. Denn in ihrer früheren Form kann sie nicht mehr wirken. Sie entstand aus dem luftigen Element des Zeitgeistes. Ihre Wiederschöpfung muß aus einem schon verkörperten Kern erfolgen. Auch hier soll das Streben nach Anschluß und Unterstützung herrschen, wie bei den alten Epikern. Wiederholte Bildung

der Stoffe ist in der Poesie seit jeher gebräuchlich gewesen. Aber diese epischen Stoffe müssen objektiv behandelt werden. Ariost's Behandlung ist in mythologischer Beziehung doch für manieriert zu achten. Seine Darstellung des Mythos ist nicht objektiv. Den Rittergeschichten der verflossenen Epoche (Wieland und Alxinger) fehlt es an mythologischem Gehalt. Der mythische Cyklus von Artus und seiner Tafelrunde ist fast noch gar nicht berührt worden. Und doch hat er mehr Tiefe der symbolischen Bedeutung und mehr mystischen Zauber als der Cyklus von Karl dem Großen. Denn der Kampf der guten und bösen Mächte ist hier gleich ursprünglich angelegt. Der Parcival ist nach dem Zeugnis Tiecks gleichsam nur Eingang zum Titurel, der weit mehr vom Zauber religiöser Mystik erfüllt ist. Eine der schönsten und vollendetsten Dichtungen ist der Tristan. Eine solche Dichtung wurde, wiewohl ihrer inneren Einheit wegen notwendig in einem Kopfe entstanden, frühzeitig mythologisch, d. h. als Gemeingut der Phantasie behandelt.

Auch in den deutschen Volksbüchern, wie dem Dr. Faust, haben sich Reste der alten Mythologie erhalten. Da aber diese Geschichte von Dr. Faust eine ewige Allegorie von dem Ringen der himmlischen und höllischen Mächte um eine menschliche Seele ist, so muß sie aus dem christlichen Gesichtspunkt dargestellt werden.

Und endlich finden sich auch in den Liedern und Romanzen des Volkes noch manche Reste heidnischer Mythologie. So in den Balladen von den Elfen und dem Erlkönig. Uns fehlt noch eine Sammlung einheimischer Lieder.

Der Provençalischen Poesie erging es, wie es jeder ganz subjektiven Poesie ergehen muß, die bloß unmittelbar vom Leben lebt: sie wiederholt sich oder artet aus. Noch unbekannte Anschauungen mußten die Geister befruchten, und das geschah in Italien.

Dante umfaßte das gesamte Wissen seiner Zeit. Für ihn ist es jetzt an der Zeit wieder aufzuerstehen, da Philosophie und Theologie sich wieder zu beleben anfangen. Die traurigen Erfahrungen in der poetischen Darstellung des Christentums von Tasso, Milton und Klopstock lehren sein Werk erst recht erkennen und schätzen. Dante und Calderon sind in ihrem

höchsten Streben durchaus Theologen gewesen. Sie rechtfertigen Boccaccios Begriff von der Poesie als einer Art von Theologie. Ihre Dichtungen sind christlich-allegorische Darstellungen des Universums. Gravina spricht in seiner „Ragion poetica" von der notwendigen Vereinigung der Physik mit der Theologie. Durch sie sei Dante zu einem so hohen Ziel der Erkenntnis und Darstellung gekommen. Beweis genug, daß die Bemühungen eines Novalis einst als die wahre Richtung anerkannt wurden. Dante machte die Naturkräfte zu Symbolen des geistigen Seins, und so geht aus der Vereinigung seiner Physik mit seiner Theologie eine scientifische Mythologie hervor, so daß, wenn man die Möglichkeit bezweifelt, daß die Poesie Organ des Idealismus werden könne, man sie hier schon realisiert findet.

Diese mythologische Anschauung der göttlichen Komödie ist gewiß durch Schellings Danteaufsatz aus seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst beeinflußt worden.

Schlegels Vorlesungen zu Berlin erstreckten sich von 1801 bis 1804, Schellings Vorlesungen zu Jena von 1802 bis 1803. Schelling ließ sich bei der Ausarbeitung seiner Vorlesungen von Wilhelm Schlegel zur Durchsicht geben, was dieser von seinen Vorlesungen fertig hatte. Schelling hatte seinen allgemein mythologischen Standpunkt schon seit 1800 mehrfach präcisiert. Aber es fehlte ihm an historischen Kenntnissen. Er konnte also in Schlegels Vorlesungen die historischen Beispiele und Belege für seine Philosophie der neuen Mythologie finden. Schlegel wiederum konnte aus Schellings Kunstphilosophie die philosophischen Prinzipien als wissenschaftliche Stützen seiner Kunstlehre entnehmen, die seiner Geschichte der klassischen und romantischen Literatur den theoretischen Boden geben sollte. Das ist etwa das allgemeine Verhältnis, in dem die Vorlesungen Schlegels und Schellings zueinander stehen.

Ein viel innigeres Verhältnis haben Schlegels Vorlesungen zu Friedrichs Rede über die Mythologie. Sie sind ihre theoretische Entfaltung und historische Belegung. Aber Wilhelm Schlegel mußte eine willkürliche und individuelle Mythologie, eine neu erfundene Mythologie des einzelnen Dichters im Gegensatz zu der Rede seines Bruders entschieden ablehnen. Er war Paradoxien allzu wenig geneigt.

Auch Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur sind von der Idee der Mythologie durchzogen. Er nennt die Mythologie vorzugsweise den tragischen Stoff und würdigt ihre eminente Bedeutung für die griechische Tragödie. Die griechische Mythologie war ein Gewebe nationaler und örtlicher Überlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang zur Religion und eine Vorrede der Geschichte, durch Gebräuche und Denkmäler lebendig erhalten und durch die mannigfaltige Behandlung epischer oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfnis der Kunst und Poesie schon zubereitet. Die Tragiker hatten nur Poesie auf Poesie zu impfen. Unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen damit gleich von Anfang an zugestanden. Und zweitens: die alte Mythologie ist symbolisch. Sie fügt sich willig einer sinnbildlichen Auslegung. Daher konnte Äschylos seiner Orestie solch tief philosophische Symbolik geben. Agathon ging zuerst aus dem natürlichen Stoff seiner Gattung heraus. Der römischen Tragödie konnte die griechische Mythologie freilich nicht die gleichen Dienste leisten. Denn alle wahrhaft schöpferische Poesie kann nur aus dem inneren Leben eines Volkes und aus der Wurzel dieses Lebens, der eigenen Religion, hervorgehen. Die Franzosen entlehnten nichtsdestoweniger ihre Stoffe der alten Mythologie. Aber ihre Behandlung ist nicht wahrhaft mythologisch. Man wird nicht in den Geist des Altertums versetzt. Es ist ganz verkehrt, daß sie das Wunderbare der griechischen Religion geflissentlich vermieden haben, anstatt der Einbildungskraft zuzumuten, sich ganz und gar in den Glauben daran zu versetzen.

Schlegel war damals schon der Überzeugung, daß die griechische Mythologie der Denkart und Einbildungskraft des modernen Publikums allzu fremd sei.[1] Als er seine eigene Tragödie Jon dichtete, hatte er dieses Bedenken offenbar noch nicht. Friedrich Schlegel sah in dieser Tragödie seines Bruders eine große Bereicherung der mythischen Poesie. Er hatte ja zuerst wieder das Ideal einer mythischen Tragödie aufgestellt, in der alles antik sei und die dennoch durch die Bedeutung den Sinn des Zeitalters fesseln könne. Freilich dünkte ihm

[1] V, 78.

die erste Bedingung einer solchen Tragödie zu sein, daß die Mythologie durch den Geist der Physik verjüngt würde. Dazu aber machte Wilhelm auch nicht den leisesten Versuch. Indessen zeigt doch seine Tragödie das redliche Bemühen, den mythologischen Stoff auch mythologisch zu behandeln. Gleich den alten Tragikern macht er die Mythologie zur Vorrede der Geschichte, indem er durch die mythologische Herleitung der Jonier (und Achäer) der ganzen Dichtung einen bedeutenden Ausblick auf die Zukunft Griechenlands gibt. Gleich den alten Tragikern nimmt er auch die Mythologie als Anhang zur Religion. Gerade der Glaube an die Götter und ihre Orakel entscheidet das Schicksal seiner Helden. Auch hat er offenbar dem ganzen Mythos einen symbolischen Sinn geben wollen. Die doppelte Befragung der Orakel hat alles Unheil heraufbeschworen. Sie hätten Apoll, dem Sonnengott, allein vertrauen müssen. Denn die Unterwelt will nur das Köstliche zu sich herunter ziehen. Ihre Träume und Phantome werden wirklich, weil wir es fürchten. Ihre Sprüche tragen den Grund der Erfüllung bloß in sich selbst. Der Mensch aber soll an höheren Rat glauben lernen. So wird der Mythos zu einem Symbol des Kampfes zwischen Sonne und Nacht und des Ringens der himmlischen und unterirdischen Mächte um die Seele des Menschen. Jeder Mensch aber ist ein Sohn der Sonne. Bevor noch Jon wußte, daß Apollo sein Vater sei, nannte er den Sonnengott: Vater. Jon selbst ist ein Sinnbild von der göttlichen Herkunft der Menschenseele. Auf seinen Ruf erscheint denn auch am Ende Apollo selbst und erhellt alle Dunkelheiten mit dem Lichte der Sonne.

Viel näher als Wilhelm Schlegels Jon kamen dem von Friedrich Schlegel aufgestellten Ideal einer mythischen Tragödie zwei Dichtungen von Wilhelm v. Schütz. Er verjüngte nämlich wirklich die griechische Mythologie durch den Geist der neuen Physik, indem er ihr eine naturphilosophische Bedeutung gab. Schon die Wahl des Niobemythos zeigt den Anschluß an Friedrichs Poesiegespräch, das gerade mit der Empfehlung dieses mythologischen Gegenstandes zu dramatischer Behandlung geendet hatte. Die Niobe von Schütz erschien 1807 zu Berlin. Niobe ist das Symbol der erdenhaften Frucht-

barkeit. Sie erkennt nur eine Gottheit an: die Allmutter Erde, die aus eigener Kraft, nicht von Helios befruchtet, das Leben gebiert. Auch ihre eigene Fruchtbarkeit glaubt Niobe aus innerem Liebestriebe erzeugt. In ihren Kindern sieht sie die Quellen ihres ewigen Lebens fließen. Darum will sie als Göttin verehrt sein. Nach dem Tod all ihrer Kinder ist sie keine „fruchtausblühende Scholle“ mehr. Sie wird, was einst Leto war: ein unfruchtbarer Stein, dem die Quellen der Tränen entströmen. Da erscheint ihr Leto. Beide fühlten einst die gleiche Sehnsucht „nach eines Gottes süßem Hinblick auf den Leib“. Niobe aber wandte ihren Blick zur Erde und wollte das Endliche unendlich machen. Leto blickte zu Uranos. Da richtete ihr Blick sich auf das, was ihr im Innern lebend ward. Sie gebar zwei Wesen. Das eine ruht noch im Arme der Nacht und weckt das nachtumhüllte Leben in der Scholle wie in der Frau: Artemis, die wehenhelfende Jungfrau. Das andere Wesen aber ist das allbelebende Licht: Helios Apollo. Sie beide töteten Niobes Kinder, weil Niobe sie vom Sonnenquell ablenkte, damit ihr Name wahrhaft fortdauere und sie nur die inneren Geburten betrachte. Was aber selbst Leto, deren Schoß sich das Licht „nur bildlich“ eingesenkt hatte, noch verborgen blieb, enthüllt am Ende die weise Pallas Athene der versteinerten Niobe. Von Pallas, die unanfänglich im Haupte des Zeus gelebt, stammt alles Leben, das sich im toten Stoffe regt. Geboren werden, wachsen und gebären ist nur ihr, der Ungeborenen, Ungewachsenen, Nichtgebärenden. Nur Strahlen dieses unsichtbaren Quells sind Letos Sprossen, welche als Sonne und Mond den Menschen sichtbar ahnen lassen, was ewig im Haupte Kronions lebt.

Dieses Drama also, das auch in seiner chorischen Form durchaus eine Neubelebung der antiken Tragödie sein will, ist das Mysterium der inneren und äußeren Geburt, der ewigen und der endlichen Fruchtbarkeit.

Ein zweites Drama von Wilhelm Schütz ist der Raub der Proserpina. Schon die Bezeichnung: „eine Frühlingsfeier“ läßt die in den Mythos gelegte Symbolik erkennen. Die Idee dieses kleinen Dramas ist mit der Niobe nahverwandt. Denn es ist die Idee der Fruchtbarkeit. Und auch hier steht eine kinderlose Mutter im Mittelpunkt. Am gleichen Tage,

da Ceres, die Göttin der Reife, die Erde mit goldener Ernte beglückt, wird ihre blühende Tochter, Proserpina, in das Reich der Nacht entführt. Da sengt die Mutter in ihrem Schmerze mit der Fackel die Fluren und Felder ab: „Gib sie mir, Erdenschoß, sprossenlos wird dein Los, wenn die Mutter nicht gewinnt wieder das geliebte Kind." Jupiter aber, Proserpinas Vater, entscheidet: „Im Schatten der Nacht sich erfrischt der Erde beständiges Blüh'n. Im Schoße der Erde gebiert sich Proserpinas Jugend stets neu. Alljährig, o Ceres, verläßt dich die Jungfrau in blühendem Reiz. Alljährig dich wieder begrüßt sie in neu dir erstrahlendem Glanz."

Um diese einfache und ganz natürlich gedeutete Fabel schlingt sich ein Rankenwerk von anmutigen Szenen aus der Mythologie. Die Morgenstimmung, in der die Dichtung anhebt, wird durch das Erwachen des Flußgottes und die Begrüßung der bräutlichen Tellus und des Sonnengottes verdichtet. Zephir, Flora und Pomona bringen ihre Schätze dar. Ceres erscheint im Erntezug. Venus gaukelt der schlafenden Proserpina ein süßes Bild der Liebe vor. Pluto führt sie in der Unterwelt zu den Danaiden, zu Sisyphus und Tantalus, welche die Symbole der ewigen Fruchtlosigkeit im Gegensatz zu der ewig sich erneuernden Fruchtbarkeit der Erde darstellen. Die Parzen sprechen ihr den Schicksalsspruch, als sie von den Granaten gegessen hat. In diesen Szenen der Unterwelt ist die Einwirkung von Goethes Monodrama Proserpina deutlich zu erkennen.[1])

August Wilhelm Schlegel schickte die Proserpina von Schütz an Schelling. Schelling glaubte das Gedicht mit der Gita Govinda vergleichen zu müssen. „Sonderbar, daß ich seit ziemlicher Zeit den Entwurf zu einer Ceres gemacht habe, ohne Zweifel aber in andrem Sinn als Schütze's Proserpina. Ich bitte dies niemand mitzuteilen, um so mehr, da die Vollendung noch so ferne ist."[2])

Schelling hat leider diesen Entwurf nie ausgeführt. Auch ist keine Spur von ihm vorhanden. Aber ich glaube doch die geplante Symbolik und den allgemeinen Gang der ent-

[1]) Schützes Proserpina erschien in Friedrich Försters Sängerfahrt, Berlin 1818, S. 157. Sie ist aber schon viel früher gedichtet worden.

[2]) 29. November 1802. Plitt I, 432.

worfenen Dichtung Schellings mit Sicherheit angeben zu können. Man wird nicht daran denken dürfen, daß Schelling später in diesem Mythos die Wurzel aller Mythologie gefunden zu haben meinte. Davon kann in dieser frühen Zeit noch nicht die Rede sein. Aber der wichtige Aufsatz über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt, der auch wirklich gerade in die Zeit jenes Entwurfes fällt, endet mit einer ausgeführten Symbolik der Ceresmythe, deren poetische Herrlichkeit den Verlust des Entwurfes und seine Nichtvollendung tief beklagen läßt. Die Lästerer, so heißt es hier, welche das sittliche Prinzip der Philosophie verleumden, kennen weder das Ziel noch die Stufen der Seele, durch welche sie zur Läuterung gelangt. Das Erste, was sie erfährt, ist die Sehnsucht. Die Seele, welche den Verlust des höchsten Gutes gewahr wird, eilt, der Ceres gleich, die Fackel an dem flammenden Berg zu entzünden, die Erde zu durchforschen, alle Tiefen und Höhen zu durchspähen, umsonst, bis sie ermüdet endlich in Eleusis anlangt. Dieses ist die zweite Stufe: allein nur die allsehende Sonne offenbart den Hades als den Ort, der das ewige Gut (Proserpina!) vorenthält. Die Seele, welcher diese Offenbarung widerfährt, geht zur letzten Erkenntnis über, sich zum ewigen Vater zu wenden: die unauflösliche Verkettung zu lösen, vermag auch der König der Götter nicht, aber er verstattet der Seele, sich des verlorenen Guts in den Bildungen zu freuen, welche der Strahl des ewigen Lichts durch ihre Vermittlung dem finstern Schoß der Tiefe entreißt.[1])

Mit dieser Deutung des Mythos, welche Schelling wieder einmal als einen wahrhaft großen Dichter zeigt, hat wohl der alte Mythos die tiefste Symbolik erhalten, die er überhaupt von einem modernen Geiste empfangen kann. Diese ganze Stelle ist selbst ein so herrliches Gedicht in Prosa, daß sie getrost als der Entwurf zu jener großen Ceresdichtung gelten kann, deren Gang und Sinn sie deutlich angegeben hat.

Schelling fuhr fort, seinen naturphilosophischen Ideen die poetischen Formen der griechischen Mythologie zu geben.

Alles ist Electricität: Jovis omnia plena.[2]) Das allgegenwärtige Lichtwesen ist der Jupiter, von dem alles allerwärts

1) V, 124 2) IV, 66

erfüllt ist.[1]) Das allgemeine Lebensprinzip, die Seele des Universum, ist der leichte Bote der Götter, der mit einem Fluge die Tiefe des Abgrunds und die Höhe des Himmels verbindet.[2]) Das Licht ist die goldene Kette, die am Throne Jupiters befestigt, alle Wesen trägt und hält.[3]) Das Feuer, der uralte Zeuge des Lebens in der Natur, die Ursubstanz ist die heilige Vesta, deren griechischer Name *Ἑστία* schon der etymologischen Herkunft nach auf Substanz deutet.[4]) Wie in den Sagen dichterischer Vorwelt nach der Gewalt des Chaos, und nachdem das Formlose, Ungeheure verdrungen ist, das milde Reich seliger und bleibender Götter beginnt, so mag die Betrachtung Klarheit, Einklang und Bestand der Dinge schauen, nur nachdem sie in der Unendlichkeit des Daseins auch die Einheit des ewigen Erzeugers erkannt hat.[5]) Die Natur blieb Schelling weiterhin die verschleierte Göttin.[6])

1) II, 368. 2) V, 290. 3) X, 290.
4) VI, 98. 5) VII, 201. 6) Z. B. IV, 164.

4. Kapitel.

Schelling und die neue Mythologie.

§ 1. Schellings Kunstphilosophie.

Schellings Philosophie war indes zum Identitätssysteme fortgeschritten. Dieses System lehrte die Identität des Endlichen und Unendlichen, von Geist und Natur, im Absoluten. Erst auf dem Grunde dieser Philosophie konnte Schelling das Gebäude seiner neuen Mythologie errichten.

Als er seine früheren Ideen zu einer Philosophie der Natur jetzt mit Zusätzen von seinem neuen Standpunkt aus begleitete, sah er in dem Zurücktreten des Naturmysteriums auch eine Zurückhaltung der ideellen Welt, die mächtig an's Licht drängt. Ihre Geheimnisse können nicht wahrhaft objektiv werden, als in dem ausgesprochenen Mysterium der Natur. Die noch unbekannten Gottheiten, welche die ideelle Welt bereitet, können nicht als solche hervortreten, ehe sie von der Natur Besitz ergreifen können.[1])

Dieser Gedanke bedeutet die Brücke von Schellings Naturphilosophie zu seiner Poetik der neuen Mythologie.

Das Gespräch „Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge" entstand im Winter 1801 zu 1802, also vor der Philosophie der Kunst, welche aus A. W. Schlegels Vorlesungen Nahrung zog, nach Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie, von der es deutliche Anregungen empfing. Zunächst mag die Gesprächsform auch auf Schlegels Vorgang zurückzuführen sein. Die Gliederung des Gespräches weist manche Übereinstimmung auf. Schelling sucht hier auf gleiche Weise von verschiedenen Standpunkten aus in das

[1]) II, S. 73.

Wesen der Philosophie einzudringen, wie Schlegel in das Wesen der Poesie. Vor allem aber hat Schlegels Idee der Mythologie ihre Spuren im Bruno hinterlassen.

Der Grundgedanke von Schellings Gespräch ist der Grundgedanke der ganzen Romantik: Wahrheit und Schönheit sind eines.[1] Damit ist auch die Einheit der Poesie und Philosophie gegeben. Das Gespräch ging von dem Streit über die Mysterien und die Mythologie, sowie über das Verhältnis der Philosophen und Dichter aus. Das Ergebnis ist, die Mysterien verhalten sich zur Mythologie, wie sich die Philosophie zur Dichtkunst verhält. Der Zweck der Mysterien ist kein anderer, als den Menschen von all dem, wovon sie sonst nur die Abbilder zu sehen gewohnt sind, die Urbilder zu zeigen. So sucht auch die Philosophie die Wahrheit und Schönheit an und für sich selbst zu erkennen. Mysterien und Philosophie sind esoterisch. Die Mythologie dagegen stellt nicht die Schönheit selber dar, wohl aber schöne Dinge, nicht die göttliche Wahrheit, wohl aber das Wahre im Abbilde sinnlicher Schönheit. So zeigt auch die Dichtung die Ideen nicht an sich selbst, sondern an den Dingen. Mythologie und Dichtkunst sind exoterisch. Demnach soll die Mythologie zwar den Dichtern, die Einrichtung der Mysterien aber den Philosophen überlassen bleiben.

Der Fortgang des Gespräches sollte über die Einrichtung der Mysterien, welche Art der Philosophie in ihnen gelehrt werden müsse, und über die Beschaffenheit der Mythologie reden. Darauf sollten die Sinnbilder und Handlungen beschrieben werden, durch welche eine solche Philosophie dargestellt werden könne. Und endlich sollten, „wie es kommt, einer von uns oder wir alle zusammen die Rede von der Mythologie und Poesie vollführen.“[2])

Die Philosophie der Mysterien muß mit einem Worte die Philosophie Schellings sein: die Lehre von der absoluten Identität, in der Gott und Natur eines ist, von dem heiligen Abgrund, aus dem alles hervorgeht, und in den alles zurück-

[1]) Es war der Grundgedanke Platos, Herders, Goethes, Schillers.

[2]) Eine deutliche Erinnerung an Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie.

kehrt, der uralten Nacht, der Mutter aller Dinge. Die Natur dieser Einheit ist die der Schönheit und Wahrheit selbst. Denn schön ist, worin das Allgemeine und das Besondere, die Gattung und das Individuum, absolut eines sind, wie in den Gestalten der Götter. Diese Denkform selbst ist eine Gabe der Götter an die Menschen, die zugleich mit dem reinsten Feuer des Himmels Prometheus auf die Erde brachte. Die Ideen der Gestirne drücken am meisten diese Einheit aus. Sie sind selige Tiere und unsterbliche Götter. In ihrer Mitte entzündet sich das unsterbliche Licht, welches die Idee aller Dinge ist, die Sonne, die heilige Wache des Zeus. Der König und Vater aller Dinge aber lebt in ewiger Seligkeit außer allem Widerstreit, sicher und unerreichbar in seiner Einheit, wie in einer unzugänglichen Burg. Die heilige Einheit Gottes mit der Natur ist der wahre Grund und Gegenstand der Philosophie. Die Natur in Gott, Gott aber in der Natur zu sehen, ist die höchste Erkenntnis. Wer zu dieser Höhe gelangt ist, wird die Schönheit in ihrem höchsten Glanze sehen, ohne von ihrem Anblick geblendet zu werden, und in der seligen Gemeinschaft mit allen Göttern leben. Dann werden wir die königliche Seele des Jupiter begreifen; sein ist die Macht; unter ihm aber ist das formende und das formlose Prinzip, welche in der Tiefe des Abgrunds ein unterirdischer Gott wieder zusammenknüpft: er aber wohnt in unnahbarem Äther. Auch die Schicksale des Universums werden uns nicht verborgen bleiben, wie die mit der Form vermählte Materie der starren Notwendigkeit überliefert worden, noch werden uns die Vorstellungen von den Schicksalen und dem Tode eines Gottes dunkel sein, die in allen Mysterien gegeben werden, die Leiden des Osiris und der Tod des Adonis. Vor allem aber werden unsere Augen auf die oberen Götter gerichtet sein, „und jenes seligsten Seins Teilnahme durch Anschaun erlangend, werden wir wahrhaft vollendet in dem herrlichen Kreise leben."

Der Bruno war seiner Anlage nach nur der Anfang einer Trilogie von Gesprächen, deren Gegenstände zum voraus in ihm bezeichnet waren. Dem zweiten Gespräch in dieser Folge fehlte nach Schellings eigenem Zeugnis nur die letzte Vollendung, welche ihm zu geben äußere Umstände nicht zuließen.

Zwei Jahre später erst gab er den Stoff desselben, abgezogen von der symbolischen Form, in seiner Abhandlung über Philosophie und Religion.[1] Einst hatten Religion und Philosophie ein gemeinschaftliches Heiligtum in den Mysterien. Als sie öffentlich wurden, mußte die Philosophie von der Religion zurücktreten, und ihre Gegenstände wurden ihr durch die Religion ganz entzogen. Spinoza erst gab sie ihr zurück; es sind die Lehren vom Absoluten, von der ewigen Geburt der Dinge und ihrem Verhältnis zu Gott. Das große Problem der Naturphilosophie ist: das erscheinende Universum, die Natur aus dem Absoluten herzuleiten. Der älteste Versuch dazu ist die Emanationslehre. Aber die Ideen können immer wieder nur Absolutes, nur Ideen produzieren. Dieses ist die wahre, transzendentale Theogonie. Die alte Welt wußte dieses absolute Verhältnis nach ihrer sinnlichen Weise nur durch das Bild der Zeugung auszudrücken. Auch der Dualismus der Parsischen Religion kann die Natur nicht erklären. Die Wahrheit ist: vom Absoluten zum Wirklichen gibt es keinen Übergang. Der Ursprung der Sinnenwelt ist der ewige Abfall der Seele vom Absoluten. Die große Absicht des Universum und seiner Geschichte ist keine andere, als die vollendete Versöhnung und Wiederauflösung in die Absolutheit. Die Geschichte ist das im Geiste Gottes gedichtete Epos vom Ausgang und von der Rückkehr der Menschheit: Ilias und Odyssee. Die Natur ist nur das Scheinbild, die Anschauung der abgefallenen Geister. Als ein bloßes Idol der Seele hat sie die Weisheit der Griechen in den Schattenbildern des Hades abgebildet, wo auch die hohe Kraft des Herakles nur als Gebilde, *εἴδωλον*, schwebt, während er selber im Kreis der unsterblichen Götter weilt. Es ist die alte heilige Lehre, daß die Seelen aus der Intellektualwelt in die Sinnenwelt herabsteigen, wo sie zur Strafe ihrer Selbstheit und einer diesem Leben vorangegangenen Schuld an den Leib wie an einen Kerker sich gefesselt finden und zwar die Erinnerung des Einklangs und der Harmonie des wahren Universum mit sich bringen. Die Quelle dieser Lehre liegt in der indischen Mythologie, wie im Christentum, in der Philosophie Platos, wie Jakob Böhmes. Mit einer Abhandlung

[1] VI, S. 13.

vom Sündenfall hatte Schelling seine philosophische Laufbahn begonnen. Nun ist er wieder zu diesem Mythos zurückgekehrt, um in ihm die Erklärung seiner Naturphilosophie und ihre Beziehung zur Religion zu finden. Die Lehre von der Schuld und Erlösung der Natur war aber allen Romantikern eigen und war recht eigentlich der Inhalt der romantischen Mythologie, welche auf solche Art das Christentum in die Natur senken konnte. Man hat dieser Abhandlung Schellings oft genug den Vorwurf gemacht, daß sie nicht Philosophie, sondern vollendete Mythologie sei. Das aber konnte Schelling kein Vorwurf dünken. Seine Philosophie wollte nach seinem eigenen Geständnis in jenem grenzenlos dunklen Raum das Licht der Wahrheit verbreiten, den Mythologie und Religion für die Einbildungskraft mit Dichtungen angefüllt haben. Und so schritt er in dieser Abhandlung bis zu der von aller kritischen Philosophie entfernten Annahme fort, daß dem gegenwärtigen Menschengeschlecht ein höheres Geistergeschlecht auf Erden vorangegangen sei, das im Bilde der Heroen und der Götter verewigt ist. Die Mythologie also ist einmal Wirklichkeit gewesen.

Schelling hat dieser Abhandlung noch einen Anhang zugefügt: Über die äußeren Formen, unter welchen Religion existiert. Dieser Anhang scheint mir — wenigstens teilweise — den von der symbolischen Form abgezogenen Stoff des dritten Gespräches zu enthalten, das in der Gesprächstrilogie des Bruno eine Rede über Mythologie und Poesie sein sollte.

Die Religion kann im vollkommensten Staat nie anders als esoterisch oder in Gestalt von Mysterien existieren. Soll sie zugleich eine exoterische und öffentliche Seite haben, so gebe man ihr diese in der Mythologie, der Poesie und der Kunst einer Nation.

Der Gegensatz wird weder der esoterischen noch der exoterischen Religion Einhalt tun. Für die griechischen Dichter, welche ihre Poesie ganz auf die Mythologie gründeten, waren die Mysterien die heilvollsten Einrichtungen. Hätte man den Begriff des Heidentums nicht immer allein von der öffentlichen Religion abstrahiert, so würde man längst eingesehen haben, wie Heidentum und Christentum von jeher

beisammen waren, und dieses aus jenem nur dadurch entstand, daß es die Mysterien öffentlich machte.[1] Das Streben einer geistigen Religion ist fruchtlos, sich eine mythologische Objektivität zu geben. Denn wahre Mythologie ist eine Symbolik der Ideen, welche nur durch Gestalten der Natur möglich und eine vollkommene Verendlichung des Unendlichen ist. Die Religion aber, die sich unmittelbar auf das Unendliche bezieht, kann sich eine Vereinigung des Göttlichen mit dem Natürlichen nur als Wunderbares denken. Das Wunderbare ist der exoterische Stoff einer solchen Religion. Ihre Gestalten sind nur historisch, nicht zugleich Naturwesen, bloß Individuen, nicht zugleich Gattungen, vergängliche Erscheinungen, nicht unvergängliche Naturen. Sucht ihr also eine universelle Mythologie, so bemächtigt euch der symbolischen Ansicht der Natur, lasset die Götter wieder Besitz von ihr ergreifen und sie erfüllen. Dagegen bleibe die geistige Welt der Religion frei und ganz vom Sinnenschein abgezogen, oder wenigstens werde sie nur durch heilige, enthusiastische Gesänge und eine ebenso abgesonderte Art der Poesie gefeiert, wie die geheime und religiöse Poesie der Alten war.

Offenbar: das sollte auch der Inhalt der geplanten Rede über Mythologie und Poesie sein, sodaß man doch noch einen leidlichen Ersatz für die fehlenden Stücke der Gesprächstrilogie erhalten hat.

Aber der vollste Ersatz gerade des letzten Stückes ist ja die Philosophie der Kunst, welche Schelling bereits im Winter 1802—1803, also nach dem Bruno, in Jena vorgetragen hat. Sie enthält denn auch die Ideen des Anhangs.

Die Philosophie der Kunst von Schelling hat sich zur Aufgabe gemacht, die für die Produktion versiegten Urquellen der Kunst für die Reflexion wieder zu öffnen. Dadurch ist sie die eigentliche Ästhetik der Romantik geworden, welche wieder die Urquellen der Kunst für die Produktion öffnen wollte. Sie liefert den Beweis, daß die Romantik ihrem Wesen nach mythologisch ist, und darüber hinaus, daß alle höchste Kunst mythologisch sein muß. Sie ist neben Friedrich Schlegels

[1] Gegen diese Behauptung Schellings richtete Wegscheider eine Abhandlung: De Graecorum mysteriis religioni non obtrudendis. Gött. 1806.

Rede über die Mythologie das wichtigste Denkmal der romantischen Ästhetik.

Die Philosophie der Kunst ist die Erfüllung dessen, was Schelling zu Ende des transzendentalen Idealismus angedeutet hatte, ist vielleicht eine neue und sehr erweiterte Ausarbeitung jener Abhandlung über die Mythologie, von der dort die Rede war, auch eine Ausführung der im Bruno versprochenen Rede über Mythologie und Poesie, und endlich: der Schlußstein, den Schelling dem kunstvollen Gewölbe seiner Philosophie aufgesetzt hat.

Schellings Philosophie der Kunst ist der erste Versuch, eine philosophische Konstruktion der Kunst zu geben. Sie konstruiert das Universum in der Gestalt der Kunst und ist Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst.

Philosophie und Kunst haben den gleichen Gegenstand: das Absolute, wovon Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen sind. Die Philosophie schaut das Absolute in seinen besonderen Formen an, den Ideen, wie sie an sich sind, den Urbildern. Auch die Kunst schaut das Urschöne in seinen besonderen Formen an, aber den Ideen, sofern sie real sind, den Gegenbildern. Die Ideen also, sofern sie als real angeschaut werden, sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst. Diese realen, lebendigen und existierenden Ideen sind die Götter. Die allgemeine Symbolik oder die allgemeine Darstellung der realen Ideen ist demnach in der Mythologie gegeben. In der Tat sind die Götter jeder Mythologie nichts anderes als die objektiv oder real angeschauten Ideen der Philosophie.[1])

Die Idee der Götter ist notwendig für die Kunst. Und so führt ihre wissenschaftliche Konstruktion eben dahin zurück, wohin der Instinkt die Poesie in ihrem ersten Beginn schon geführt hat. Aus ihrer absoluten Idealität folgt unmittelbar

[1]) Ideen heißen die besonderen Dinge, sofern sie in ihrer Besonderheit absolut, sofern sie also als Besondere zugleich Universa sind. Jede Idee ist = Universum in der Gestalt des Besonderen. Dieselben Ineinsbildungen des Allgemeinen und Besonderen, die an sich selbst betrachtet Ideen, d. h. Bilder des Göttlichen sind, sind real betrachtet Götter. Denn das Wesen, das An-sich von ihnen = Gott. Ideen sind sie nur, insofern sie Gott in besonderer Form sind. Jede Idee ist also = Gott, aber ein besonderer Gott.

die absolute Realität der Götter. Denn im Absoluten ist beides eins. Daher konnten die Griechen an die Wirklichkeit der Götter glauben. Reine Begrenzung von der einen und ungeteilte Absolutheit von der andern Seite ist das bestimmende Gesetz aller Göttergestalten. Denn sie sind die real angeschauten Ideen. Das Beispiel ist die griechische Mythologie, welche das höchste Urbild der poetischen Welt ist.[1]

In die griechische Mythologie deutete Schelling seine eigene Philosophie hinein. Die Nacht und das Fatum ist die geheimnisvolle Identität, Jupiter die absolute Indifferenz der Weisheit und Macht, Minerva das Sinnbild der absoluten Form und des Universums als Bildnis der ewigen Weisheit. Unter Jupiter ist in der realen Welt das formende und formlose Prinzip, Vulkan und Neptun (Eisen und Wasser), welche Pluto, Herrscher im Reich der Nacht oder der Schwere, als der dem Jupiter entsprechende Indifferenzpunkt wieder zusammenknüpft. Der Indifferenzpunkt der idealen Welt dagegen ist Apollo, der Gott des Lichtes, der Ideen, der lebendigen Gestalt.

Das Ganze der Götterdichtungen ist die Mythologie, die notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst. Die Mythologie ist nichts anderes als das Universum im höheren Gewand, in seiner absoluten Gestalt, das wahre Universum an sich, die urbildliche Welt, Bild des Lebens und des wundervollen Chaos in der göttlichen Imagination, selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie. Sie allein ist der Boden, worin die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können. Die Schöpfungen der Kunst haben noch eine höhere Realität als die der Natur. Denn die Götterformen sind ewig und notwendig, Individuen und Gattungen zugleich und unsterblich wie diese. Wenn Poesie das Bildende des Stoffes, wie Kunst im engeren Sinn das Bildende der Form

[1] Weitere Bestimmungen der Götter: sie sind weder sittlich noch unsittlich, sondern absolut selig. Sie sind absolut schön. Denn Schönheit ist das real angeschaute Absolute. Sie bilden notwendig unter sich wieder eine Totalität, eine Welt, denn einzig dadurch erreichen sie eine unabhängige poetische Existenz. Beweise und Beispiele werden immer der griechischen Mythologie entnommen. Hier finden sich denn auch all jene Deutungen, Bilder und Vergleiche wieder, die in Schellings philosophischen und naturphilosophischen Schriften zerstreut sind.

ist, so ist die Mythologie die absolute Poesie, die ewige Materie, aus der alle Formen hervorgehen.

Die Mythologie überhaupt und jede Dichtung derselben insbesondere ist weder schematisch, noch allegorisch, sondern symbolisch zu begreifen.[1]) Denn in ihr ist das Besondere zugleich das Allgemeine, das Allgemeine zugleich das Besondere. Mit völliger Indifferenz ist Sein und Bedeutung, Realität und Idealität, in ihr absolut eines. Es ist das große Verdienst von Moritz, zuerst die Mythologie in dieser ihrer poetischen Absolutheit dargestellt zu haben, während bis dahin die geistlos allegorische Erklärung Heynes herrschend war. Wenn Moritz auch die Notwendigkeit und den Grund davon nicht zeigen konnte, so waltet doch in seiner Darstellung durchaus der poetische Sinn, und vielleicht sind die Spuren Goethes darin erkennbar, der diese Ansichten durchaus in seinen eigenen Werken ausgedrückt hat.[2])

Die Mythologie kann weder das Werk des einzelnen Menschen, noch des Geschlechtes oder der Gattung sein, sondern allein des Geschlechts, sofern es selbst Individuum und einem einzelnen Menschen gleich ist. In der griechischen Mythologie hat die Natur ein solches Werk eines auf ein ganzes Geschlecht ausgedehnten, gemeinschaftlichen Kunsttriebes aufgestellt. Diese höchste Idee für die ganze Geschichte ist auch die ideale Wahrheit der Wolfischen Homererklärung. So konnte auch die Mythologie, welche die urbildliche Welt selber ist, die erste allgemeine Anschauung des Universums, die gemeinsame Wurzel der Poesie, der Geschichte und Philosophie werden. Für die Poesie ist sie der Ozean, aus dem alle Ströme ausfließen, wie sie alle in ihn zurückkehren. Sie ist als das Werk einer Gattung, die zugleich Individuum ist, selbst das Werk eines Gottes.

[1]) Diejenige Darstellung, in welcher das Besondere das Allgemeine bedeutet, ist Schematismus, diejenige, in welcher das Allgemeine das Besondere bedeutet, ist Allegorie. Die Synthesis, wo beide absolut eines sind, ist das Symbol.

[2]) Weitere Bestimmungen der Mythologie: der Charakter der wahren Mythologie ist Universalität und Unendlichkeit. Die Dichtungen der Mythologie können weder als absichtlich noch als unabsichtlich gedacht werden.

Die Kunst ist die höchste Vereinigung von Natur und Freiheit. Es ist aber kein Universum der Poesie, ohne daß auch in ihm wieder Natur und Freiheit sich entgegenstehen. Nun ist im Stoff der Kunst nur ein formaler Gegensatz in der Zeit denkbar, weil dieser Stoff ja immer die absolute Identität des Allgemeinen und Besonderen ist. Der Gegensatz wird sich darin äußern, daß die Einheit des Absoluten und Endlichen im Stoff der Kunst von der einen Seite als Werk der Natur, von der andern als Werk der Freiheit erscheint. Dieser Gegensatz ist in der griechischen und modernen Poesie empirisch geworden. Es ist ein Gegensatz in Bezug auf Mythologie. Die griechische Mythologie stellt sich innerhalb der Kunstwelt wieder als die organische Natur dar. Die Flucht vor dem Formlosen, dem Unbegrenzbaren, ist in ihr herrschend. Sie zeigt sich, trotz ihrer inneren Unendlichkeit, nach außen hin durchaus als endlich, vollendet, ihrem ganzen Wesen nach als realistisch. Homer kennt den Begriff des Unendlichen nicht. Die mystischen Elemente schlossen sich gleich ursprünglich als Mysterien von der Mythologie ab. Sie deuten im Heidentum Elemente des Christentums an. Denn das Christentum bezieht sich auf das Unendliche.

Was die Form der griechischen Dichtungen betrifft, so mußte sie die Einheit des Unendlichen und Endlichen wieder im Besonderen darstellen. Sie symbolisiert das Göttliche, sofern es Allheit ist, durch Darstellung im Endlichen. Insofern ist die griechische Poesie die absolute. Wo die Einbildungskraft nicht bis zur völligen Wechseldurchdringung des Absoluten und des Besonderen ging, konnte nur das Unendliche durch das Endliche, oder das Endliche durch das Unendliche dargestellt werden. Das letzte war der Fall der Orientalen. Die persische Mythologie blieb im reinen Schematismus stecken, die indische Mythologie erhebt sich wenigstens zur Allegorie. Daher die Leichtigkeit oberflächlich poetischer Köpfe, sie sich anzueignen. Zum Symbolischen geht es nicht.[1]

Die realistische Mythologie hat ihre Blüte in der griechischen erreicht, die idealistische hat sich im Lauf der Zeit ganz in das Christentum ergossen. Der Stoff der griechischen

[1] Anspielung auf Friedrich Schlegel.

Mythologie war die Natur, die allgemeine Anschauung des Universums als Natur, der Stoff der christlichen Mythologie ist die allgemeine Anschauung des Universums als Geschichte, als einer Welt der Vorsehung. Dies ist der eigentliche Wendepunkt der antiken und modernen Religion und Poesie. Auf die Poesie der Natur folgte die Poesie der Freiheit. Die griechische Mythologie war Symbolik des Unendlichen, das Christentum ist Allegorie des Unendlichen. Es will das Endliche ins Unendliche aufnehmen. Daher kennt die christliche Mythologie keine symbolischen Gestalten. Die Dreieinigkeit ist nicht Symbol einer Idee, sondern selbst die Idee von ganz philosophischem Gehalt: die Idee der Identität des Endlichen und Unendlichen. Christus und die Gottesmutter haben in der Mythologie des Christentums keine symbolische Bedeutung, weil sie keine Beziehung auf Natur haben, sondern nur historisch sind.[1])

Das Christentum hat also keine symbolischen Gestalten, wohl aber symbolische Handlungen, deren zusammenfassende Grundanschauung die sichtbare Kirche ist. Dem allgemeinen Charakter der Subjektivität und Idealität des Christentums gemäß mußte eben das Symbolische hier durchaus in das Handeln fallen. Die Grundanschauung des Christentums ist die historische. So muß es auch eine mythologische Geschichte der Welt enthalten. Handlung und Geschichte aber bedingt Vielheit. Daher mußte das Christentum einen Ersatz des Polytheismus schaffen. Solche Wesen sind die Engel, deren Geschichte für sich nichts Mythologisches hat. Nur der Abfall Luzifers ist eine mythologische Erklärung der konkreten Welt.[2]) Ihm verdanken wir unsere mythologische Hauptperson: den Dr. Faust.

Wo die Mythologie und die Religion nicht Sache der Gattung ist, wie bei den Griechen, sondern des Individuums, nimmt die Religion notwendig den Charakter der Offenbarung an. Ist dort die Natur das Offenbare und die ideelle Welt das Geheime, so wird hier die ideelle Welt offenbar, und die Natur tritt ins Mysterium zurück. Von dem Begriff der

[1]) Zu der Auffassung Christi als letzten Gottes, Gipfel und Ende der alten Götterwelt vgl. Novalis und Hegel und Hölderlin.

[2]) Vgl. Schellings Abhandlung über Philosophie und Religion.

Offenbarung ist der Begriff des Wunders unzertrennlich, der den Griechen ganz fremd ist. Das Wunderbare in der historischen Beziehung ist nun der einzig mythologische Stoff des Christentums, und nur einzig nach dieser Seite hin hat sich das Christentum zur Mythologie ausgebildet. Dieser Stoff verbreitet sich von der Geschichte Christi und der Apostel aus herab durch die Legende, die Märtyrer- und Heiligengeschichte bis zum romantischen Wunderbaren. Diese christliche Mythologie sprach sich zuerst in dem Gedicht des Dante aus. In Frankreich und Spanien bildete sich der historisch-christliche Stoff vorzüglich zur Mythologie des Rittertums aus, deren Gipfel Ariost ist. Calderon bezeichnet den Gipfel der Legendenpoesie. Der Protestantismus vernichtete diese christliche Mythologie. Die Versuche von Milton und Klopstock im christlich-epischen Gedicht mußten nun kläglich scheitern. Wie wenig Klopstock sich bei seinem Plane klar war, erhellt daraus, daß er nachher auch die nordisch-barbarische Mythologie empfehlen wollte. Die moderne Welt hat eben kein wahres Epos und, weil mit einem solchen erst Mythologie sich fixiert, auch keine geschlossene Mythologie.

Nun hat man aber einen neuen Versuch gemacht, die Mythologie auf den Kreis der katholischen zurückzuführen. Und sicher ist der Katholizismus ein notwendiges Element aller modernen Poesie und Mythologie. Aber er ist sie nicht ganz und in den Absichten des Weltgeistes ohne Zweifel nur ein Teil davon. Die Mythologie des Christentums ist partial. Die moderne Poesie aber muß universal sein.[1] Dem Katholizismus war diese mythologische Welt der natürliche Stoff. Jetzt würde sie zum unnatürlichen Gebrauch herabsinken. Die notwendige Forderung an alle Poesie aber ist Universalität, die nur dem Dichter in der neuen Zeit möglich ist, der sich aus dem ganzen Stoff seiner Zeit selbst eine Mythologie, einen abgeschlossenen Kreis der Poesie schaffen kann. Bis zu dem Punkt, wo der Weltgeist das große Gedicht, auf das er sinnt, selbst vollendet haben, und das Nacheinander der modernen Welt sich in ein Zumal verwandelt haben wird, ist jeder

[1] Vgl. dazu, wie überhaupt zu Schellings Anschauungen von der romantischen Poesie: die Vorlesungen A. W. Schlegels.

große Dichter berufen, von dieser noch im Werden begriffenen mythologischen Welt den ihm offenbaren Teil zu einem Ganzen zu bilden und aus dem Stoff derselben sich seine Mythologie zu schaffen. So haben sich Dante und Shakespeare, Cervantes und Goethe aus dem gesamten Stoffe ihrer Zeit eine eigene Mythologie geschaffen. Es sind hier ewige Mythen. Dante hat sich aus der Geschichte und der Wissenschaft seiner Zeit eine eigene Mythologie geschaffen und aus absoluter Willkür Allegorisches und Historisches verknüpft, weil er nicht symbolisch sein kann und poetisch sein muß. Seine mythologische Kraft zeigt sich auch darin, daß selbst das gänzlich von ihm Erdichtete eine wahrhaft mythologische Gewißheit hat.[1] Auch Shakespeare hat sich aus Geschichte und Kultur seiner Zeit und seines Volkes einen mythologischen Kreis geschaffen. Auch schöpfte er aus den Quellen der einzelnen Mythen, welche sich in der modernen Welt durch die Novellen ausdrücken. Er fand also seine Stoffe von mythologischer Würde vor und behandelte sie den Alten ähnlich. Auch der Roman soll als Spiegel der Welt oder doch des Zeitalters zur partiellen Mythologie werden.[2] Der Don Quichote zeigt den wahren Begriff von einer durch das Genie eines einzelnen erschaffenen Mythologie. Don Quichote und Sancho Pansa sind mythologische Personen, ihre Abenteuer wahre Mythen. Goethes Faust, das einzige deutsche Gedicht von universeller Anlage, knüpft die äußersten Enden in dem Streben der Zeit durch die ganz eigentümliche Erfindung einer partiellen Mythologie auf ähnliche Weise zusammen, wie Dante. Es ist nichts anderes als die innerste reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist. Daher ist es ein wahrhaft mythologisches Gedicht zu nennen.

Man hat auch in neuerer Zeit mehrmals den Gedanken gehört,[3] aus der spekulativen Physik den Stoff einer neuen

[1] Vgl. die aus der Kunstphilosophie fast wörtlich in das kritische Journal der Philosophie eingerückte Abhandlung über Dante in philosophischer Beziehung. V, S. 152ff.

[2] Vgl. Friedrich Schlegel in der Europa.

[3] Von Friedrich und A. W. Schlegel und auch von Schelling selbst.

Mythologie zu nehmen. Aber das Grundgesetz der modernen Poesie ist Originalität. Also muß auch ihre Mythologie durchaus erschaffen werden. Auch kann die ganze Naturphilosophie schon in Symbolen der griechischen Mythologie dargestellt werden. Aber dies wäre doch wieder nur Gebrauch (wie bei Darwin). Und die Symbole einer Mythologie sollen nicht bloß Ideen bedeuten, sondern auch poetische Wesen sein. Also: ehe die Geschichte uns die Mythologie als allgemein gültige Form wieder gibt, wird es immer dabei bleiben, daß sich das Individuum seinen poetischen Kreis selber schaffen muß. Und gerade je origineller, desto universeller. Wer den Stoff der höheren Physik auf solch originelle Weise zu brauchen weiß, dem wird auch er wahrhaft und universell poetisch werden können.

Aber eine andere Beziehung noch hat die Naturphilosophie auf die moderne Bildung. Das Christentum begreift das Endliche nur als Allegorie des Unendlichen. Die Naturphilosophie dagegen ist Anschauung des Unendlichen im Endlichen, also symbolisch. Das Christentum aber ist nur als Übergang zu begreifen, als die eine Seite der sich zur Totalität bildenden Welt. Die realistische Mythologie der Griechen wurde erst in der historischen Beziehung als Epos wahrhaft zur Mythologie. Ihre Götter waren dem Ursprung nach Naturwesen, die, um unabhängig, poetisch zu werden, historische Wesen werden mußten. Die moderne Bildung schaut dagegen das Universum nur als Geschichte. Ihre Götter sind Geschichtsgötter. Diese aber werden nicht wahrhaft Götter, lebendig, unabhängig, poetisch werden, ehe sie von der Natur Besitz ergriffen haben, ehe sie Naturgötter sind. Man muß also der christlichen Bildung nicht die realistische Mythologie der Griechen aufdrängen wollen, sondern vielmehr die idealistischen Gottheiten des Christentums in die Natur pflanzen, wie die Griechen ihre realistischen Götter in die Geschichte pflanzten. Dies ist die letzte Bestimmung aller modernen Poesie. In der Naturphilosophie aber, wie sie sich aus dem idealistischen Prinzip gebildet hat, liegt die erste ferne Anlage jener künftigen Symbolik und derjenigen Mythologie, welche nicht ein einzelner, sondern die ganze Zeit geschaffen haben wird. Nicht wir wollen der idealistischen Bildung ihre Götter durch die Physik

geben. Wir erwarten vielmehr ihre Götter, für die wir die Symbole schon in Bereitschaft haben. Insofern diese Einheit der Natur und Geschichte sich im Epos vollzieht, insofern wird das Epos, der Homeros, nach dem wörtlichen Sinn der Einigende, die Identität, welcher dort das Erste ist, hier das Letzte sein und die ganze Bestimmung der neuen Kunst erfüllen.

Das große Epos der neuen Zeit hat sich bis jetzt nur rhapsodisch und in einzelnen Erscheinungen verkündet. Vor allem in Dante, dessen Gedicht eine wahre Durchdringung von Wissenschaft und Poesie ist, weil das Wissen selbst darin als Bild des Universums poetisch ist. Die Wissenschaft ist berufen, das vollkommene Bild des Universum zu sein. Das Universum aber ist das Urbild aller Poesie: die Poesie des Absoluten. Also ist auch die höchste Wissenschaft Poesie und muß in diesen Ozean zurückfließen. Ja, nach dem, was von der Einpflanzung der neuen Geschichtsgötter in die Natur gesagt ist, möchte das erste wahre Lehrgedicht, das Gedicht vom Universum oder der Natur der Dinge, mit dem wahren Epos gleichzeitig sein.[1])

Einst hatte Schelling sich, wie Goethe, mit der Idee eines solchen Naturgedichtes getragen. Die Ausführung war

[1]) Vgl. in dem besonderen Teil der Kunst, die Anwendungen der mythologischen Gesetze auf einzelne Fälle und die historischen Beispiele, die meist auf A. W. Schlegel zurückzuführen sind: Mythologie als Stoff der Malerei: S. 555, als einziger Stoff der Plastik: S. 621 f. (dazu VII, S. 316), als notwendiger Stoff der Poesie: S. 634, Mythologie und Epos: S. 654—673. 685, Mythologie und Roman: S. 676, Mythologie und Drama: S. 702. 719. Das Drama muß ohne Götter mythologische Würde haben. Über die eigene Mythologie der Komödie aus dem politischen Leben: S. 716 f. 734. Zur Mythologie des Ariost und des Rittergedichtes: S. 669. 673. Cervantes: S. 679. Boccaccio: S. 683. Calderon: S. 726 f. 730. Faust: S. 731 ff.

Die Resultate der Kunstphilosophie sind in gleichzeitigen und späteren Arbeiten von Schelling oft ganz wörtlich wiederholt worden. Vgl. Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt V, S. 108. 115. 117—120. Aus den Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums die achte V, S. 286, die neunte S. 296, die vierzehnte S. 311. Ferner VI, S. 571 ff., X, S. 118 f. Über die Philosophie der Mythologie als Grundlage für die Philosophie der Kunst siehe besonders XI, S. 241 f. Darüber wird noch ausführlich zu handeln sein.

über die einleitenden Stanzen nicht hinaus gediehen. Aber der Naturphilosoph war mehr und mehr zum Dichter und Priester der Natur geworden. Weder in Wissenschaft noch in Religion oder Kunst erkannte er eine höhere Offenbarung an, als die Göttlichkeit des All. Nur von der Wiedererkennung des All und seiner ewigen Einheit erwartete er die Wiedergeburt aller Teile der Bildung, welche die vollendete Durchdringung der Wissenschaft mit der Religion und der Kunst sein wird: die Wiedergeburt der Mythologie.[1] Die Quelle seiner naturphilosophischen Offenbarungen war die Begeisterung, die sich ihm offenbarte, daß er „mit epischer Ausbreitung und Fülle die Geschichte des Universums dichtete.“ Darum wollte er eine Schule, aber eine Dichterschule: so mögen gemeinschaftlich Begeisterte in gleichem Sinne fortdichten an diesem ewigen Gedicht. Dann wird einst noch der Homeros, das einigende Prinzip, auch für die Wissenschaft kommen.[2] Er selbst wollte dieser künftige Einer sein. Denn er selbst fühlte sich als einen von jenen einzelnen, in denen die Natur sieht, und die selber in ihrem Sehen Natur geworden sind. Einen von Natur unterirdischen Menschen, in dem das Wissen zum Sein geworden ist. Nicht mehr eine erkennende, sondern eine Persönlichkeit des Erkennens.[3] Freilich: einer steht allein auf dem Berge, von wo er fern hin blickt ins gelobte Land. Denn auf dem Gipfel muß man stehen, um das Ewige, wenn auch nur im Nebel der Ahnung, zu erblicken.[4] Aber einer allein kann die neue Mythologie nicht heraufführen. Das heilige Band, das die Dinge der

---

[1] Aus dem „Enthusiasten der Irreligion“ war ein begeisterter Verehrer von Schleiermachers Reden geworden. Auch ihm war nun die Religion lebendige Anschauung des Universums oder Betrachtung des Besonderen in seiner Gebundenheit an das All. V, S. 657, VII, S. 141. Das Gleiche aber, nur in anderen Formen, ist Kunst und Wissenschaft. Vgl. Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie.

[2] VII, S. 145. Vgl. S. 240.

[3] Vgl. zu diesem bedeutenden Worte Schellings auch Schopenhauer: die Idee, das Objekt der Kunst, wird nie vom Individuo als solchem erkannt, sondern nur von dem, der sich zum reinen Subjekt des Erkennens erhoben hat. Das aber ist der Genius. Welt als Wille und Vorstellung (Reclam) I, S. 311, II, S. 446.

[4] VII, S. 247.

Natur vereinigt, muß auch die Geister zu einer allgemeinen Anschauung der Schönheit und Wahrheit vereinigen.[1]) Nur in der geistigen Einheit und dem gemeinsamen Leben der Nation sah Schelling die Möglichkeit der neuen Mythologie, in der ein zum Individuum gewordenes Volk und Geschlecht seine gemeinsame Weltanschauung darstellen wird.[2]) Die neue Mythologie wird mit dem idealen Staate kommen. Das gab dieser Idee neben ihrer religiösen, philosophischen und ästhetischen Weite auch die politische Bedeutung. Natürlich: auf Deutschland richtete Schelling den hoffenden Blick. Seine Einheit stand ihm vor der Seele. Die neue Mythologie soll der Boden für eine echt nationale Kunst sein, „eine Kunst des Geistes und der Kräfte unseres Volkes und unseres Zeitalters.“ Nicht mit den fremden Göttern buhle das deutsche Volk. Faust und das Nibelungenlied seien die Werke urdeutscher Kraft, die es auf sein eigenes ursprüngliches Wesen zurückführen. Solche Mahnungen zur Nationalität einer gräcisierenden Kunst gegenüber zu sprechen, ist Schelling nicht müde geworden.[3])

Das unterscheidet auch seine Ästhetik von Goethe und Winckelmann, denen sie gewiß viel zu verdanken hat. Das Ideal der Schönheit als Abbild der Idee ist ihnen gemeinsam. Und das war für Schelling der Boden zu seiner Konstruktion der Götter. Aber das Wesen des Symbols hat Schelling erst zu wahrhaft philosophischer Formulierung gebracht. Auch ihm standen eben, wie jenen Meistern, die griechischen Göttergestalten vor der Seele. Und auch er dachte an die durch höchste Kunst ausgebildete Mythologie der Griechen, wenn er in einer symbolischen Mythologie den einzigen Gegenstand der Kunst und Dichtung erblickte. So weit ist seine Ästhetik von klassischem Geiste erfüllt. Aber Schelling ging darüber hinaus. Auch er war von jenem Herderschen Grundsatz erfüllt, nicht den Stoff und die Form, sondern den Geist und das Lebensprinzip genialer Werke nachzuahmen. Die griechische Mythologie war der künstlerische Ausdruck des gemein-

[1]) VII, S. 133.
[2]) Vgl. V, S. 108; VI, S. 571 ff.; VII, S. 327 f.
[3]) Vgl. besonders VII, S. [illegible] 327 f. 530.

samen Geistes einer Zeit und einer Nation. Aber der Geist der Zeiten und Nationen ist verschieden und verlangt also auch verschiedene Formen der Kunst. Daher soll eine neue und originelle Mythologie das zukünftige Band der Geister sein.

Aber Schelling erkannte wie Herder, daß bei aller Verschiedenheit der Zeiten und Nationen doch das innerste Wesen allen Dichtens zu allen Zeiten und bei allen Nationen mythologisch war und sein muß. Die Idee der Mythologie ist das Band der klassischen und romantischen Dichtung. Das war die große Erkenntnis der Brüder Schlegel; Schelling aber wies ihre philosophische Notwendigkeit im Wesen der poetischen Geistestätigkeit nach. Dadurch wurde seine Kunstphilosophie die spekulative Rechtfertigung, Begründung und Zusammenfassung der romantischen Erkenntnisse seit Herder bis zu den Schlegel. Eine Rechtfertigung auch und eine Verklärung der romantischen Poesie, die sich in ihrer Entgegensetzung zur klassischen Dichtung unter der höheren und alles zur Einheit bindenden Idee der Mythologie als ihre Ergänzung zur Totalität darstellte.

Ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Schelling und Friedrich Schlegel hat nicht bestanden. Sie kamen auf verschiedenen Wegen, aber als Glieder einer gleichen Entwicklung, die mit Herder ihren Anfang nimmt, unter gegenseitiger Förderung zu demselben Ziele: der Idee einer neuen Mythologie. Daß Schlegels Rede über die Mythologie, nachdem sie einmal erschienen war, nicht ohne Einfluß auf Schellings weitere Gedankenentwicklung blieb, ist ja wahrscheinlich, aber auch nebensächlich.

Den Vorlesungen August Wilhelm Schlegels konnte Schelling vieles an historischen Kenntnissen und Beispielen entnehmen. Daß er überhaupt die antike und moderne Kunst in der Idee der Mythologie entgegensetzte und zusammenschloß, das weist durchaus auf die Eigentümlichkeit der Brüder Schlegel. Aber er wollte die Urquellen der Kunst, welche für die Produktion versiegt waren, für die Reflexion wieder öffnen, während die Brüder Schlegel sie wirklich für die Produktion wieder öffnen wollten.

Eine individuelle und willkürliche Mythologie, wie sie Friedrich Schlegel aus den tiefsten Tiefen des Geistes und

dem neuen Realismus emporsteigen sah, konnte für Schelling, wie auch für August Wilhelm Schlegel, nur einen Übergang, nicht aber ein Ideal bedeuten. Seine neue Mythologie sollte nicht das künstlichste Kunstwerk des Geistes sein. Sie soll die gemeinsame und organische Hervorbringung eines Geschlechtes sein, das sich, wie das Volk der Griechen, zu einer geistigen Individualität zusammengeschlossen hat.

Die neue Mythologie wird die Einpflanzung der christlichen Geschichtsgötter in die Natur sein, wie die griechische Mythologie die Einpflanzung der Naturgötter in die Geschichte war. Diese Prophezeihung Schellings hat bald sehr eigentümliche Verwirklichungen erfahren.

§ 2. Die Nachfolge in der Ästhetik.

Je weniger Schelling selbst an die Publikation seiner ästhetischen Vorlesungen dachte, desto mehr scheint sie sich durch nachgeschriebene Hefte überall hin verbreitet zu haben.[1]) Ihre Hauptsätze mußten ja schon durch ihre Wiederholungen in anderen Schriften Schellings und in den Schriften seiner Jünger bekannt werden.

In den Heidelberger Jahrbüchern erklärte sich der Rezensent der ästhetischen Schriften gegen Schellings Ansicht, daß die Poesie ohne Mythologie, welche das sein soll, was für die Philosophie die Ideen sind, nicht bestehen könne. Dieser Behauptung sei schon die romantische Poesie entgegen. Daß die Mythologie in der griechischen Kunst eine so ausgezeichnete Rolle spielte, habe keinen spekulativen Grund.[2])

Aber Schellings Ästhetik machte Schule. Unter seinen Jüngern seien Friedrich Ast, Heinrich Luden und Johann Jakob Wagner genannt. Über sie erhob sich Solger, der selbständigste und bedeutendste unter den romantischen Ästhetikern nach Schelling.

Auch Ast faßte in seinem System der Kunstlehre[3]) die Kunst als Anschauung und Darstellung der absoluten Identität

[1]) Vgl. Schellings Werke V, Vorwort S. 17. Jahrbücher der Medizin als Wissenschaft, Band II, Heft 2, S. 303.
[2]) 1811, I, S. 195.
[3]) Leipzig 1805.

auf und leitete Kunst und Philosophie aus der gemeinsamen Wurzel der Religion her. Der Gegensatz der antiken und romantischen Kunst ist aus dem Gegensatz der Religionen zu erklären. Die Griechen schauten das Höchste in den Sinnbildern des Unendlichen, ihrer mythologischen Religion, unmittelbar als real und objektiv Gebildetes an. Sie lebten in dem poetischen Realismus einer Götterwelt, die unendliche Kunstkeime in sich barg. Der Stoff ihrer Kunst mußte real und mythisch sein. Die romantischen Christen lebten in der geistigsten Erhebung zur Gottheit, allein im Gemüte. Der Stoff ihrer Kunst mußte ideal und historisch sein. So gewiß nun aber die Kunst Sinnbilder des Absoluten darstellen soll, so gewiß kann sie der Mythologie nicht entbehren. Ohne sie fehlt es ihr an einem festen Halt und Mittelpunkt, einem gemeinsamen Boden und Himmel. Und nun fließt Schellings Kunstphilosophie mit Schlegels Rede über die Mythologie zusammen: eine Mythologie für unsere Kunst kann nicht mehr aus der unmittelbaren Anschauung des Unendlichen im Endlichen, sondern nur noch aus der eigensten Tiefe des Geistes heraus gebildet werden. Der Idealismus der Zeit muß sich zum Realismus entfalten. Das kann aber nur auf Grund einer in allgemeine Denkart umgewandelten Philosophie geschehen, die sich zu objektiven Sinnbildern realisiert. Eine solche Mythologie und objektive Kunst ist notwendig zu erwarten, weil jetzt alle Bildung das Streben nach Objektivierung hat. Aber sie kann so wenig wie die Sprache die willkürliche Erfindung eines Einzelnen sein, sondern sie muß sich genialisch aus der tiefsten Mitte, der absolutesten Wesenheit eines Volkes erzeugen. Solange wir noch keine Mythologie haben, müssen wir die griechische, nordische und orientalische Mythologie als sinnbildliche Sprache gebrauchen. Das Mutterland aller Mythologien aber ist Indien.[1])

Ast, so urteilte Solger mit gutem Recht, hat die spekulativen Motive Schellings nicht durchdacht, sondern sie zu etwas ganz Hohlem, Aufgeblasenem verarbeitet.

[1]) Vgl. auch die Aufsätze und Rezensionen Ast's in seiner Zeitschrift und in Schlegels Europa, wo diese unverdauten Ideen Schlegels und Schellings noch mannigfach begegnen.

Auch Heinrich Luden hat in seinen Grundzügen ästhetischer Vorlesungen[1]) aus dem Platonisch-Schellingschen Satze: das Schöne sei die Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, die Notwendigkeit einer Mythologie für die Kunst und Dichtung dargetan.

Johann Jakob Wagner war ein Gegner der Romantik. Aber seine Philosophie und Ästhetik ist nichts anderes wie eine bis zur Groteske gesteigerte Verzerrung romantischer Philosophie und Ästhetik, die er selbst auch durch eigene Dichtungen zu verwirklichen suchte.

Seine Dichterschule wollte wirklich die Anweisung geben: „ganz ohne Genie die großartigsten namentlich mythologischen Kunstwerke hervorzubringen," indem sie sich die wissenschaftliche Konstruktion der Poesie zur Aufgabe setzte.[2]) Das Fundament seiner Ästhetik ist die poetische Weltanschauung, welche die Welt als ein erscheinendes Ideenleben begreift. Das Wesen der Kunst besteht in der Verleiblichung der Ideen für die geistige Anschauung.

Die poetische Weltanschauung wird bei allen Völkern der Erde in ihrem der Abstraktion vorangehenden Mythos oder bildlichen Wort realisiert, welches die sinnliche Erscheinung der Dinge als Hülle ihres unsichtbaren Wesens betrachtet und daher eben diese Hülle als Symbol der Idee gebraucht. Im Wesen der Poesie liegt nun, wie in allem Wesen, ein Gegensatz, der durch seine Erscheinung erst die lebendige Entwicklung des Wesens beginnt. Dieser Gegensatz ist für die Poesie die Idee und ihre Verleiblichung durch das Bild der Sprache. In absoluter Form erscheint dieser Gegensatz, wenn die wahrhafte Universalität der menschlichen Weltanschauung auf möglichst unindividuelle Weise dargestellt wird. Das geschieht in einer Kosmogonie, welche dadurch, daß ein lebendiger Natursinn die Weltformen für Weltprinzipien nimmt, in Theogonie übergeht. Die Kosmogonie ist also die höchste Aufgabe der Poesie. Sie bedarf aber immer eines Schematismus der Welt. Da nun dieser Weltschematismus jetzt in

[1]) Göttingen 1808.

[2]) Vgl. auch Wagners Organon, das die gleiche Aufgabe für die Philosophie zu erfüllen suchte.

einem Organon klar ausgearbeitet vorliegt, so ist jetzt wieder Kosmogonie möglich.[1])

Johann Jakob Wagner hat tatsächlich selbst seinem Organon gemäß eine oder die Kosmogonie zu dichten versucht, welche die allgemeinen Weltformen in sukzessiver Entwicklung als Manifestationen der Gottheit im All zeigt. Von der Gottheit strömt das Leben aus, das sich in Wesen und Form entzweit. Aber das Wesen wandelt sich durch Vermittlung des Streites immer zur Form. So werden die Dinge, welche wieder in der vierfachen Stufung ihres Lebens zum Bilde des Ganzen werden. Die Stufen der Dinge sind: die Einzelheit, die Entwicklung, Verdopplung und Ganzheit.

> So entzündet das Leben sich in sich selber gebärend
> Dinge, die sind und nicht sind, einzig es selber
> Ist an sich und besteht der Gottheit ewiger Ausfluß.

Goethe und Schelling und die Romantiker alle träumten von einer poetischen Kosmogonie, dem Liede vom All. Johann Jakob Wagner hat es zu dichten gewagt. Seine ungeheuerliche Nüchternheit und Formlosigkeit und sein bis zum vollendeten Unsinn steigender Inhalt macht es zu einer Parodie der romantischen Dichtung und der Philosophie Schellings.

Die Philosophie, welche nach Wagner nichts als das System der Weltformen sein kann, fällt mit der Kosmogonie noch gänzlich in Eines zusammen. Dann erst trennen sich Poesie und Philosophie. Die Philosophie löst alle Individualität fort und fort in diese Weltformen auf. Die Poesie dagegen individualisiert die Weltformen immer weiter. Wagner hat auch für diese weitere Individualisierung ein Weltgedicht gefertigt, das an grotesker Komik die Kosmogonie noch überbietet: das „Weltduett“. Sein Thema ist der Stufengang der Sexualität in dem All, in dem die beiden Urprinzipien der Dinge sich nebeneinander durch die vier Stufen ihrer Gestaltung durcharbeiten und sich am Ende in ihrer Synthese wieder erkennen. Die Urprinzipien sind das Wort und das Schweigen. Sie wandeln sich liebend in Licht und Natur, in Sonne und Erde und endlich in den Menschen.[2])

[1]) J. J. Wagners Organon!

[2]) Vgl. Dichterschule, Ulm 1840, S. 62. 64—67. 120. 162 ff. Ders. Ästhetik. Nachgelassene Schriften, Teil 5. Ulm 1852. S. 28. 99 ff. Zur

Wir werden diesem Dichter und Philosophen, der sich für Schellings Vollender hielt, noch einmal als Mythologen begegnen. Er glaubte seine Weltanschauung in der alten Mythologie wieder zu erkennen.

Der Taumel, in den Schellings Absolutismus die Ästhetiker versetzt hatte, ergriff doch nicht alle. Jean Paul, hinter dessen Wort noch die Kraft seiner eigenen Dichtung stand, wandte sich in seiner ästhetischen Vorschule gegen die naturphilosophischen Ästhetiker in Schellings Gefolge, von denen er Ast und Wagner bei Namen nannte, jene Ästhetiker, die in der Philosophie des Absoluten den Raum für ihren Mystizismus fanden. Das Mystische aber ist wohl das Allerheiligste des Romantischen, jedoch noch nicht das Romantische selbst. Jean Paul kümmerte sich in seiner Ästhetik nicht um jene Tiefsinnigkeiten von der poetischen Indifferenz des Absoluten und Menschlichen und der objektiven Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, welche die Idee einer ästhetisch-notwendigen Mythologie bedingten. Er gestand wohl der romantischen Poesie das Recht zu, die Vermählung der Philosophie und Religion mit einem „großen Hochzeitsgedicht auf das All" zu feiern. Aber er konnte die Mythologie in der modernen Dichtung und Ästhetik nicht rechtfertigen. Die Griechen glaubten an die Götter und Heroen, von denen sie sangen. Und der Glaube gibt Anteil. Aus der matten Wirkung der griechischen, indischen, nordischen und christlichen Mythologie auf die neuere Dichtkunst sieht man die Wirkung des Unglaubens daran. Freilich will und muß man jetzt durch eine philosophische Darlegung des Göttlichen in den Mythen aller Religionen den dichterischen Enthusiasmus zu ersetzen suchen. Indessen bleibt doch die neuere Poesie, welche den Glauben aller Völker an Götter, Heilige und Heroen anhäuft, aus Mangel an einem einzigen Gott ohne lebendige Wirkung. Man verlangt nach Objektivität. Aber dazu gehören Objekte, und diese fehlen den neueren Zeiten oder sind ihnen durch den

Idee der Kosmogonie. Ideen zu einer allgemeinen Mythologie der alten Welt, Frankfurt a. M. 1808, S. 120 ff. Das Organon der menschlichen Erkenntnis erschien Erlangen 1830.

Idealismus genommen. Den Griechen traten ihre Ideale schon in ihrer Mythologie als verkörperte Gestalten entgegen. In der Mythologie, „diesem Durchgange durch eine Sonne“, hatten alle Wesen schon das Gemeine und Individuelle abgestreift. Wir aber müssen erst die Wirklichkeit immer wieder neu zum Ideale umgestalten, wodurch schon unsere Kraft erschöpft wird. Die griechischen Götter aber sind uns nur flache Bilder und leere Kleider unserer Empfindungen, nicht lebendige Wesen. Unsere eigenen Götter und Heroen sind uns fern und fremd.

Aber ganz im Sinne Goethes verlangte Jean Paul eine „Seelen-Mythologie“, d. h. Darstellung des Ewig- und Rein-Menschlichen, wie es die griechische Mythologie war.[1]

Solger kam aus der Schule Fr. A. Wolfs und des neuen Idealismus. Seine starke Fähigkeit, sich für die Schönheit zu begeistern, umspannte die griechische wie die romantische Kunst. Sein wahrhaft religiöses Fühlen und Empfinden, das der Untergrund und die Quelle all seines Denkens war, erlebte die Einheit der alten und neuen Kunst in ihrem Urelement: der Religion. Auch Philosophie dünkte ihm nur eine Form der Religion zu sein. Philosophie und Poesie, Denken und Dichten ist göttliche Offenbarung. Dieses echt mystische Lebens- und Kunstgefühl machte Solger zu einem späten Genossen und Verfechter der Romantik. Er sah in ihr eine

[1] Vorschule der Ästhetik. In der Hempelschen Ausgabe der Werke: S. 61. 20. 84 f. 232. 433. Die Poesie des Aberglaubens als Frucht und Nahrung des romantischen Geistes schien Jean Paul eine eigene Heraushebung zu verdienen. Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche. Vor dem Christentum schon war in diesem Sinne das Indische und Altnordische romantisch. Das Christentum setzte an die Stelle der Sinnenwelt eine neue Geisterwelt. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie. In der ungeheuren Weltmaschine stand der Menschengeist hilflos und einsam und suchte die Götter, welche sie treiben. So wird die Furcht nicht sowohl der Schöpfer als das Geschöpf der Götter, und dem Aberglauben ist die Wahrheit nicht abzusprechen. S. 88. 89. 93 f. 96 f. Vgl. Jean Pauls Kritik von Dobeneck: Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen. Kleine Bücherschau I. Auch hier verteidigt Jean Paul den Aberglauben oder Überglauben, und gerade für den Dichter wünschte er ein noch größeres Werk dieser Art, am liebsten auch von einem Dichter: von Görres.

Wiedergeburt des Altertums. Die Alten suchten die Ideen durch eine sinnliche Bezeichnung der Gegenwart näher zu führen. Erst in der heutigen Zeit finden sich wieder einige, welche, von Religion und Philosophie geführt, die ewigen Wahrheiten in ihren Bildern und Gedichten auszudrücken streben. Alle Kunst ist von Religion ausgegangen und hat die ursprüngliche Absicht, die Gottheit selbst in zeitlichen Bildern anzudeuten. Die Tiefe der Bedeutung macht allein die Schönheit aus, welche die Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge ist. Darin liegt der Ursprung aller Mythologie, und darum bildeten die Alten ihre Götter in so bestimmten, lebendig begrenzten Gestalten aus. Ludwig Tiecks Garten der Poesie zeigt uns jenes Land der Ideen, wo die Dinge von höherem Leben angefüllt erscheinen.

Alle Kunst muß also in diesem Sinne symbolisch sein, wenn Symbol die wahre Offenbarung der Idee ist. Daher ist auch der Gegenstand der Kunst nicht durch bloße Willkür oder blinde Notwendigkeit des Zufalls bestimmt. Dem Künstler erscheint die Idee immer schon unter einer wirklichen Gestalt, sodaß ihm der Gegenstand, nicht gewählt noch entstanden, durch ein unerforschliches Schicksal in seinem Innern und zugleich außerhalb gegenwärtig ist. Darum herrschen in der echten Kunst überall die überlieferten Gegenstände, welche im Glauben der Völker ein lebendiges Dasein haben, und in deren Umgebung sich der Künstler schon geboren findet. Vollendete Symbole sind die griechischen Götter. Sie enthalten die ganze Idee in ihrer Wirklichkeit und ihrem Dasein. Der griechische Künstler war nur das Werkzeug. Die Mythologie war der gemeinschaftliche Schatz ihrer Darstellungen als ein für allemal gegebener und vorbereiteter Stoff. Daher konnten auch die Alten ihre Mythologie nicht willkürlich behandeln.

Nun stellt sich aber das Ewige in der Kunst durch zwei Formen dar: Symbol und Allegorie. Das Symbol ist die harmonische Notwendigkeit und das ewige All selbst in seinem besonderen Dasein, das nur in einer Vielgötterei zur Erscheinung kommen kann. Die schaffende Tätigkeit ist völlig in Dasein aufgegangen. Die Allegorie ist gleichsam die Befreiung des Göttlichen aus der symbolischen Hülle, die Er-

scheinung der Freiheit. Das Göttliche ist in der erlösenden Gottheit und dem sehnsüchtigen Menschen in Tätigkeit. Die Menschwerdung Gottes ist der höchste Gegenstand der allegorischen Kunst, deren Welt das Christentum ist. Hier ist die Erscheinung nicht Dasein sondern Bedeutung des Göttlichen und Hindeutung auf das Göttliche. Auch Gottvater ist von dieser Kunst nicht ausgeschlossen, so wenig wie die Mutter des Heilands, die Heiligen und Märtyrer. Dagegen streitet zwar die Vernunftreligion des Protestantismus. Aber mit großem Unrecht. Die Phantasie ist das erhabene Organ der Religion. Der Mensch vermag sich nicht zur Gottheit selbst emporzuschwingen. Er hat sie im Bilde. Die schönste Blüte der Menschheit war es, als menschliche Götter noch freundlich mitten unter den Menschen wohnten.[1])

Das Schaffen der Phantasie ist immer auf das wesentliche Dasein der Dinge gerichtet. Das Zufällige gehört nicht der Kunst an. Das Wesentliche aber kann durch Notwendigkeit oder Freiheit gedacht werden. Das Schaffen des Notwendigen, wie es in der symbolischen Kunst geschieht, muß auch auf notwendige Weise geschehen, oder so, daß darin eine allgemeine Notwendigkeit wirklich wird. So stellt es sich als Überlieferung durch das notwendige Bewußtsein eines ganzen Volkes dar, durch eine Mythologie. Das Freie hingegen muß auch auf freie Weise geschaffen werden. Das Besondere und Einzelne aber ist dem einzelnen Erkennen als notwendig aufgedrungen. Es muß also durch die freie Handlungsweise des erkennenden Einzelwesens so gedacht werden, wie es sich nach der Freiheit des Erkennens darstellen würde. Das heißt: die Kunst der Individualität gestaltet die Erscheinung zum Ausdruck der Idee, zur Allegorie des Göttlichen um. Der freie Künstler muß seine künstlerische Welt erst erfinden, er muß sich ein eigenes Weltall entwerfen. Das hat Dante in

---

[1]) Vgl. Nachgelassene Schriften I, S. 41 f. Dazu 235 f. die echtromantische Begeisterung für die Sixtinische Madonna, S. 243 f. die große Wirkung des katholischen Kultus. Dazu aber S. 321 f.: Solger wurde wie jeder noch in Rom von Heidentum und Christentum gewaltig aufgeregt. Aber unmöglich wäre es ihm gewesen, den Sprung in das römische Wesen zu machen, und ebensowenig konnte er sich ganz dem Hellenischen hingeben. Das ging auf Friedrich Schlegel und Goethe.

vollendeter Weise getan. So kam auch Solger auf seinen höchst geistreichen Gedankengängen zu der Idee einer neuen Mythologie, welche die freie Umgestaltung der dem Erkennen notwendig gegebenen Welt zur Freiheit ist. Eine Mythologie der Individualität, wie Friedrich Schlegel sie gefordert hatte. Aber darin nähert sich Solger wieder der Lehre Schellings, wenn er seiner individuellen Mythologie Nationalität und Zeitgemäßheit zusprach. Wo keine Übereinstimmung in gewissen Begriffen und Ideen ist, kann sich keine Kunst bilden. Es kommt eben in der neuen Zeit auf die Gefühlsart und Denkweise der Zeit und Nation an, wie bei den Alten auf die vorausgesetzte Welt der Idee. Ja, dieses Bedürfnis der Kunst kann sich derart steigern, daß es wieder zu einer allgemeinen Mythologie führt. Solger vermißte in A. W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, die er höchst einsichtig und weitblickend beurteilte, solche Untersuchungen bei der Behandlung Calderons. Das Allegorische seiner Poesie zeigt sich nicht an einem frei erfundenen Stoff. Sie hat es vielmehr mit der Antike gemein, daß sie sich an einen bestimmten äußeren Stoff anschließt und in der einzelnen Handlung das Abbild allgemeiner Gesetze sieht. Wo aber alles so ganz in der Handlung enthalten sein soll, da ist eine Mythologie unentbehrlich. Nun verbietet die christliche Religion, daß in dem einzelnen, wie in den alten Heroen, das Göttliche erscheine. Daher wird die Mythologie, die sich in der spanischen Poesie erzeugt, eine abstrakte Mythologie allgemeiner Begriffe: der Ehre, Liebe und Religion. Der Stoff wird zur Allegorie dieser Begriffe.[1] Shakespeare bedurfte einer solchen Mythologie nicht. Geschichte und freie Erfindung waren seine Quellen. Den Griechen stand das Wesen alles wirklichen Weltlebens als das Ewige, einmal so Gegebene im Hintergrunde aller einzelnen Handlungen, welche damit durch und durch typisch wurden. Daher war die Mythologie, diese Welt der Notwendigkeit, ihr tragischer Stoff. Die Geschichte hatte ihnen nur den Charakter der Zufälligkeit. Der neuere Dichter aber eignet sich gerade das schein-

[1] In diesem Sinn muß auch Schlegels Alarkos mythologisch genannt werden.

bar Zufällige in den historischen Begebenheiten ab, um seine Beziehung auf das Ewige der Weltordnung zu zeigen. Was aber die frei erfundenen Stoffe betrifft, so gibt der Dichter in ihrer Einzelheit ein Bild des Typisch-Menschlichen. Dem echten Künstlersinn sind die allgemeinen Gesetze und Gegensätze unseres Bewußtseins ebenso ewig und unveränderlich und ebenso klar durchschaubar, wie die feststehenden Ideen der griechischen Mythologie.

Der neuere Dichter schafft sich also aus Geschichte und Erfindung seine Mythologie, welche nicht das Notwendige, wie die griechische Mythologie, sondern die Beziehung des Zufälligen zum Notwendigen darstellt.[1]

In diesem Sinne ist Shakespeare weit mystischer zu nehmen als Calderon, wenn Mystik die Erkenntnis und Darstellung der unmittelbaren Gegenwart des Ewigen in der Wirklichkeit und die höchste Mystik die Auffassung der ganzen Wirklichkeit als Offenbarung ist. Die Mystik macht das eigentlich Innere sowohl der Allegorie als des Symbols aus.

Ludwig Tieck, dem solche ästhetische Rechtfertigung der richtig verstandenen Allegorie seine eigenen Dichtungen von neuem lieb machte und überhaupt ganz neue Lichter über das Wesen der Kunst aufsteckte, nannte dieses Mystische auch die Poesie an sich. In diesem Punkte der echten Mystik hätte Solger sich ganz mit Novalis verstanden. Solger stimmte zu. Auch Religion wollte er es nennen.[2] Die Allegorie beruht auf bewußter, die Symbolik auf unbewußter Mystik. In der Allegorie überwiegt das Mystische. So entspricht der Unterscheidung von Symbol und Allegorie die Unterscheidung von Mythologie und Mystik. Die mythische Offenbarung des Göttlichen ist seine unmittelbare Gegenwart in der Wirklichkeit, die mystische Offenbarung aber die Erkenntnis, daß gerade das Göttliche das Wesentliche unseres Inneren selbst ist, und daß alle Wirklichkeit in diesem Wesen untergeht. Die Mythologie wäre freilich bloße Fiktion, wäre nicht die Mystik mit ihr verbunden. Überhaupt müssen beide Prinzipien immer ineinander übergehen. Nur wird das Mythisch-Symbolische

[1] Vgl. Nachgelassene Schriften II, S. 502, 577 ff., 580 ff., 600 ff.
[2] Vgl. Nachgelassene Schriften I, S. 689, 692, 700 f.; II, S. 489.

auf dem Standpunkt der Natur, das Mystisch-Allegorische auf dem Standpunkt der Individualität überwiegen. Bei den Alten herrschte die Natursymbolik, bei den Neueren Naturmystik. Das Wunderbare war bei den Alten das Mystische, bei den Neueren das Mythische. Die hohe Berechtigung einer christlichen Kunst steht außer Zweifel. Aber den Gedichten von Milton und Klopstock fehlt es an der mystischen Sinnesart. Überhaupt muß der Stoff des Epos historisch, d. h. in Tätigkeit dargestellt werden, weshalb auch die christlichen Lehren zu epischer Darstellung ungeeignet sind. Das Muster des mythischen Epos ist Homer. Ein mystisches Epos ist das vom heiligen Gral. Das mystische Epos an sich ist Dantes Göttliche Komödie, die Offenbarung der Idee durch das Universum.

Das Märchen bildet sich immer seine eigene Mythologie, mit der es eine Sphäre wirklicher Erscheinungen zusammenfassend als gesetzmäßig darstellt. So entsteht ein Kreis von mythischen Bildern, die als unmittelbare Deutung der Naturkräfte und der sittlichen Mächte in ihrer Wirklichkeit verstanden werden müssen. Ein solcher Kreis entsteht besonders dann, wenn die religiöse Mythologie nicht mehr im Volke lebt. Unter den Neueren sind hier Goethe und Tieck am höchsten zu stellen. Novalis will zu universell sein und verwirrt sich in seiner willkürlichen Mythologie.[1])

Die eigene Leistung und die Bedeutung von Solgers Ästhetik liegt in ihrer Unterscheidung und Bestimmung von Mythologie und Mystik. Damit stellte er fest, daß die Romantik mit ihren Versuchen, eine neue Mythologie zu verwirklichen, tatsächlich eine neue Mystik verwirklicht hat. Da aber Mythologie und Mystik nie unverbunden auftreten und gedacht werden können, so muß die Romantik im Unterschied von der mystischen Mythologie eine mythologische Mystik genannt werden.

§ 3. Die Naturphilosophie und die Mythologie.

Während die Ästhetiker sich seit Schelling bestrebten, die Mythologie philosophisch zu konstruieren und die Notwendigkeit einer neuen Mythologie für Kunst und Dichtung

1) Ästhetik S. 127 ff. 136 ff. 237. 240. 275 ff. 293 f.

darzutun, waren die Naturphilosophen daran, die alte Mythologie durch den Geist der neuen Physik zu verjüngen, indem sie nachwiesen, daß all' die neuen Entdeckungen der neuen Naturphilosophie schon in den alten Mythen verhüllt zu finden seien, und eine neue Mythologie zu schaffen. Die gesamte Naturphilosophie war ja ihrem Wesen nach eine moderne Wiederschöpfung der Mythologie und war demnach auch von der Sehnsucht beseelt, wieder in Mythologie und Kosmogonie überzugehen. Das geschah denn auch wirklich in einer Weise, die sie Schellings neuer Mythologie: der Einpflanzung der christlichen Geschichtsgötter in die Natur recht nahe brachte. Christentum und Naturphilosophie durchdrangen sich immer inniger zu einer neuen Mythologie. G. H. Schubert hat denn auch der Form nach „einige Mythen" gedichtet.

Heinrich Steffens gab sich schon in frühester Jugend mit wahrer Andacht der Natur hin. Mit Schwärmen und Genießen einte sich auch schon früh die ernstere Erforschung ihrer Geheimnisse. Die zweite Macht, welche sein Leben gestaltete, wurde die Religion, die er von der Mutter erbte. Er wurde als Kind zum Geistlichen bestimmt und trieb ernsthafte Bibelstudien. Kein Wunder, daß sich ihm Natur und Religion zu einem ungeteilten Dasein durchdrangen. Die dritte Macht seines Lebens wurde die Dichtung. Seine Naturanschauung nährte sich an den Sagen lieblicher Art, welche wie heitere Geister die schönsten Gegenden umschweben. Dann machten die drohenden Mythen der rauhen Gebirge tiefen Eindruck auf sein empfängliches Gemüt.

Seiner gehobenen Stimmung, in der sich Natur, Religion und Dichtung unauflöslich durchdrangen, kam Spinozas Philosophie entgegen. Sie machte Epoche in seinem Leben. Dann erfuhr er die erste Morgenröte der Vereinigung von Spekulation und Poesie: Goethe. Der Faust, aus dem ihn der Geist des uralten Mythos ansprach, gewann entschiedenen Einfluß auf sein Leben. Es war die lebendige Naturanschauung, in der er die Quelle der echten Dichtkunst erblickte. Aber Spinoza und Goethe waren nur die Vorboten dessen, der all seine Sehnsucht erfüllen sollte. Schellings Naturphilosophie machte den entschiedenen Wendepunkt in seinem Leben. Die tiefste Hoffnung seines ganzen Daseins, die Natur in ihrer Mannig-

faltigkeit geistig einend aufzufassen, bestimmte fortan seine Tätigkeit. Er war der erste Naturforscher, der sich begeistert an Schelling anschloß. Und das hat ihm der Meister nie vergessen.[1]) Nun lernte er auch die Romantik kennen. Im Athenäum packte ihn der mächtige Geist der Einheit des ganzen Daseins, der alle Wissenschaften in eine zusammen zu fassen suchte und Poesie und Kunst und alle bedeutenden Lebensverhältnisse umschlang. Novalis, dem sich das ganze Dasein in eine tiefe Mythe auflöste, dem die mythisch-katholische Welt eine zur sittlich geistigen Religion gesteigerte, nur innerlich sich bewegende und gestaltende Poesie war, wurde sein Führer zur Religion der Romantik. Raphaels Madonna, der alle Romantiker ihre Huldigung entgegen brachten, machte auch auf Steffens tief erschütternden Eindruck. Sie löste wahrhaft religiöse Andacht in ihm aus. Die Kunst begeisterte ihn immer mehr für die katholische Religion. Er wußte wohl, daß der Begriff Gottes nichts ist als das absolut Unendliche, wovon man sich kein Bild machen dürfe. Aber in dieser Kunst fühlte er auch nichts anderes wie die heiße Sehnsucht nach dem Unendlichen: das Romantische.[2])

Von den Dichtern der Romantik liebte er Tieck um seiner Märchen willen. Als er in späteren Jahren auf ihn eine Rede hielt, sprach er von seiner Belebung der Märchenwelt, und wie aus einem wahren Naturgrund durch diese die Mythenwelt in einem jeden Gemüt wieder hervorrücke, nicht historisch, sondern lebendig und produktiv, wie sie die hohle Lüge der Erziehung verdrängte und die alte Mythenwelt verständlich machte.[3])

---

[1]) Fichte dagegen blieb ihm ganz fremd. Er konnte die Natur nicht lebendig auffassen, nicht das innerste Mysterium unseres Daseins in ihr erkennen. Auch an Friedrich Schlegel störte es Steffens sehr, daß er gar keine lebendige Naturansicht hatte.

[2]) Das wurde später ganz anders. Steffens wurde einer der eifrigsten und strengsten Lutheraner. In seiner Novelle von den vier Norwegern steht geschrieben: Es ist ganz falsch, daß die Kirche wieder lebendig in die Zeit treten müsse, damit die Kunst wieder aufblühe. Mit größerem Recht fast könnte man auch sagen, daß der Dienst der alten Götter zu diesem Zweck wieder aufblühen müsse. Die christliche Kunst als solche hat gar keinen Vorzug vor der heidnischen, und die Kunst hat an sich nichts mit der Religion zu tun. Novellen, Band VIII, S. 154 ff. 161 ff.

[3]) Briefe an Tieck IV, S. 80.

Tieck erweckte ihm auch das Interesse an der altdeutschen Kunst. Seltsam ward ihm zumute, als er von der Verwandtschaft germanischer Dichtkunst mit den alten Sagen seiner Heimat erfuhr. Als Wilhelm Grimm ihm von dem frühen Leben der Sagen und ihren Wanderungen erzählte, stimmte das, zu seiner Freude, ganz mit seiner eigenen Ansicht überein. Er meint, so schrieb Wilhelm an Jakob Grimm,[1] daß auch die Poesie, wie Mythologie, zuletzt auf eine unmittelbare göttliche Offenbarung zurückgeführt werden könne und aus dieser ausgegangen sei. So sei die tiefe Naturbedeutung mancher Sage unverkennbar, z. B. des gefesselten Prometheus, und noch hell in der Melusine, welche das Entstehen der Erde aus der Verbindung des Wassers mit dem Lichte bedeute. Denn die ganze Erde hat sich als Niederschlag aus dem Wasser gebildet. In der Argonauten-Sage ist der frühe Zustand der Welt ganz inselhaft. Es versteht sich, daß diese Bedeutung unschuldig und bewußtlos darin ist, wie in der Mythologie. Steffens sagt, es sei wahrhaft erschreckend, wie, was er durch anhaltendes Studium und Spekulation gefunden, schon einfältig und klar in der Mythologie gesagt werde. So in den Sagen der griechischen Mythologie, wie aus großem Schmerz und Weinen die Menschen versteinert worden sind, was dem Entstehen des Weltmeers und Gesteins aus gewaltsamer Erschütterung der Erde ganz entspreche. Aber Steffens hielt es doch für unrecht, nun a priori aus der Mythologie die innere Geschichte der Erde zu deduzieren, wie es Schubart und Görres tun. Es sei Pflicht, dies durch Studieren und Erforschen der Natur aufzusuchen und dann erst die Übereinstimmung nachzuweisen. Tatsächlich aber war Steffens der Überzeugung, daß eine echte Naturphilosophie sich durch eine völlige Koinzidenz ihrer Demonstrationen mit jener altmythologischen Naturansicht bewähren und eine Enträtselung der Mythen und Sagen geben wird.[2])

[1]) Briefwechsel, S. 801.

[2]) Schriften. Alt und Neu I, S. 105 f. Später hat Steffens unter dem Einfluß von Görres und Creuzer über den gemeinschaftlichen Ursprung der Rassen und Religionen gearbeitet, den er wie Görres im Hochland von Asien annahm. Er haßte zwar die voreilige und willkürliche Deutung und Vermengung der Mythen und Sagen, meinte aber doch, die Forschungen

Das Werk, das Steffens in der Mythologie vorgebildet fand, ist seine innere Naturgeschichte der Erde.[1]) In ihm liegt das Grundthema seines ganzen Lebens: das Denken Gottes in der Natur zu enthüllen. Zum ersten Mal wurde hier die Natur wirklich in ihrem geschichtlichen Werden erkannt. Leben und Geschichte wurden eins mit der Natur. Der Sinn der Erdbildung ist die von Stufe zu Stufe steigende Individualisation, die mit der freien Persönlichkeit ihren Gipfel erreicht. Wem die Natur vergönnte, in sich ihre Harmonie zu finden — der trägt eine ganze, unendliche Welt in seinem Innern — er ist die individuellste Schöpfung — und der geheiligte Priester der Natur. So wurde das ganze Werk mit einer Huldigung an den gekrönt, dem es gewidmet war: „An den Herrn Gemeinderath von Goethe." Ihm wagte er zu weihen, was die Natur auf seine Fragen antwortete. Denn wie sie nur dem dichterischen Geist antwortet, kann auch ein solcher nur das Werk verstehen. Mit heiliger Scheu also legte er seine Schrift nieder — im delphischen Tempel der höheren Poesie. Und Goethe freute sich der schönen Gabe.

Man hat Steffens oft gefragt, warum er nicht als Dichter hervortrete. Man meinte, er wäre einer, und er selbst war geneigt, es zu glauben. Aber das Gedicht, das ihm vorschwebte, war — dasjenige, das auch Goethe und Schelling vor der Seele schwebte, war ein Epos des All. Die Geschichte stirbt an der Ausarbeitung dieses Gedichtes, wie sollte ein beschränkter Mensch es darstellen können. Und so ging es ihm stets. Ihm war der Gegenstand jederzeit zu mächtig, zu tief und von unendlicher Art. Das war es wohl auch, was er Tieck antworten wollte und nicht mehr konnte, als der Freund ihn bat, an eine poetische Bearbeitung ihrer gemeinschaftlichen Naturansichten zu denken.[2])

---

der Schelling und Creuzer durch eine Untersuchung, die sich mehr in der Richtung der äußeren Gestaltung bewegte, unterstützen zu können. Ebenda II, S. 2169, 2201. Auch handelte er über den Einfluß des Christentums auf die nordische Mythologie. Nachgelassene Schriften, S. 77.

[1]) Beiträge zur innern Naturgeschichte der Erde. Freyberg 1801.

[2]) Briefe an Tieck IV, S. 63. Vgl. Hebbel gegen Steffens' Idee einer Weltpoesie: Tagebücher II, S. 125.

Auch Ritter, der berühmte Physiker, war ein Dichter und gab sich mit poetischen Studien ab. Wie er selbst auf die Romantiker bedeutende Wirkung übte, empfing er auch von ihnen den Antrieb zur Poesie. Wirkliche Gedichte von ihm sind nicht bekannt geworden. Aber seine naturphilosophischen Aufzeichnungen sind Gedichten gleich. In den Fragmenten aus dem Nachlaß eines jungen Physikers[1]) wird erzählt, daß er Dichtungen, wie den Prometheus und die Eumeniden, nur als Physiker studierte und hier die wahre Physik finden wollte. Erst Herder aber lehrte ihn, was Natur und was eigentliche Physik sei: Religion. Seine Bibel war die älteste Urkunde des Menschengeschlechtes. Er hatte eine weitere Entwicklung vieler hier im Keime schlummernder Ideen zur kosmischen Geschichte der Erde und des Menschen in Gedanken. In den Fragmenten ist etwa zu lesen: Alles Leben ist ein Kuß, den die Sonne der Erde gibt ... Der Mond ist ein geheimes, liebliches Billet der Sonne an die Erde ... Die Sonne schwängert die Erde, der Mond geht hervor. Er saugt noch an der Mutter, denn er kehrt ihr noch beständig dieselbe Seite zu. Der Erdgeist erscheint im Menschen. Dieser aber ist nur Erscheinung des höheren Sonnengeistes. Sonnen sind wieder Individuen eines höheren Geistes. Von den Menschen zu den Göttern gibt es der Stufen viele. Schellings Philosophie geht über das Sonnensystem nicht hinaus. Sie ist nur ein Fragment der Physik, welche auch glauben muß. Alles, was die Sonne übersteigt, muß geglaubt werden. Hier beginnt die Religion. Wenn sich die Dichter zur Physik neigen, wiederholen sie nur die Geschichte der Erde. Die ganze Natur ist ein vollendetes Gedicht.[2])

Man glaubt manchmal Novalis zu hören, mit dem den jungen Physiker innige Freundschaft verband.

Ritters eigenste Physik mutet wie eine Erneuerung uralter Naturreligion an. Er hat ihr die schönste Form in seinem Versuche gegeben, die Tendenz der Physik aus ihrer Geschichte zu deuten: Die Physik als Kunst.[3]) Die Grundidee, welche

[1]) Heidelberg 1810.

[2]) Vgl. aus den Fragmenten besonders I. Vorrede, II, S. 141, 142, 143, 172 f. 183 f. 189, 201, 205, 213.

[3]) München 1806.

der gesamten Romantik angehört, entstammt dem Mythos. Einst lebte der Mensch in voller Eintracht mit der Natur. Sein Ziel und das Ziel der Geschichte ist die Wiedervereinigung mit der Natur auf einer höheren Stufe des Bewußtseins. Die Einheit von Mensch und Natur ist das Feuer. Leben heißt brennen. Licht und Leben sind eins. Feuerwissenschaft ist Lebenswissenschaft: Physik. Die neuentdeckte Feuerquelle der Elektrizität wurde wie ein zweiter Raub des Prometheus von den Sterblichen empfangen. Alles zeigt sich nun von Feuer erfüllt. Alle Sinne sind Feuersinne, alle Vernehmung ist Feuervernehmung. Das Feuer ist die Wurzel des Lebens und der Ursprung von Geist und Natur. Wo aber ist das Feuer hingeschwunden, da doch die Natur einem erloschenen Feuerbrande gleich ist? Der Mensch soll ihr Erwecker sein, Feuerträger und Vollender der Natur, die mit seinem eigenen Leben in ihm selbst nur ein Leben feiern soll. Dazu macht ihn die Feuerwissenschaft: die Physik.

Novalis hat einmal den von der Romantik hochverehrten Baader nur den Dichter Ritters genannt.[1] Das traf später in einem wörtlichen Sinne zu. Freilich durch das Mittelglied Jakob Böhme.

Baader nannte Böhme den Philosophus per ignem, weil er zuerst eine Theorie des Feuers gab. Er warf es der neuen Naturphilosophie vor, daß sie von dieser Böhme'schen Feuerlehre sich nicht das mindeste angeeignet habe.[2] Baader selbst hat denn auch diese Feuerlehre als seine eigene Lebensphilosophie dargestellt. Noch mehr: er hat sie zu einem naturphilosophischen Gedicht verarbeitet, das ihn wirklich zu Ritters Dichter macht.

Feuer und Luft.

Feuer ist Band der Elemente,
Feuer ist nirgends überall,
Schafft, zernichtet ohne Ende,
Feuer führt im Kreis das All.
Und des Feuers Ätherleib,
Und des Flammengeistes Weib,
Und der Feuerblume Duft,
Ist nichts anders als die Luft.

1) Karoline und ihre Freunde, S. 47.
2) Das trifft doch auf Schelling und Ritter nicht zu.

Lüfte, die den Blitz gebären,
Die die Flammenkinder nähren
Um in Kreisen sich zu winden
Muß sich Feuer mit Luft verbinden
Das allein ist Feuers Sehnen,
Sich zum Äther auszudehnen,
Um den Ursprung auszufinden
Und sich fassend zu ergründen —
Muß das Wesen sich entzünden.[1])

Ein Bamberger Professor, Othmar Frank, dem wir noch einmal als Gegner Friedrich Schlegels begegnen werden, hatte allen Ernstes die Absicht, die parsische Lichtlehre in Deutschland wieder herzustellen.[2])

Karl Josef Windischmann gab Platos Timäos als eine echte Urkunde wahrer Physik heraus.[3]) Er sah in diesem herrlichsten Werk über die Natur der Dinge die Darstellung des Werdens der Natur, wie sie das Vorbild der ewigen Idee nachbildet und zwar als ein einheitliches Ganzes, beseelt und vollkommen in sich. Es ist dieselbe Lehre wie in unseren heiligen Schriften, in den alten Mysterien und der heiligen Lehre der Indier.

Die echte Physik ist eine Annäherung zur absoluten Idee der Gottheit. Sie hat es daher mit Symbolen der absoluten Idee zu schaffen. In dieser Annäherung zum Absoluten und seiner Nachbildung muß sie notwendig und mußte besonders im Altertum, wo man in der ganzen Welt Götter zu sehen gewohnt war, einem Mythos gleichen. Der ganze Timäos ist denn auch ein zweckreicher und vielbedeutender Mythos.[4])

Windischmann selbst suchte die physische Idee, welche Plato mythisch dargestellt hatte, in seinen Ideen zur Physik[5]) physikalisch zu entwickeln: die Idee des Einen und Ewigen in allen Richtungen und Offenbarungen der Natur. Um seine Physik der Mythologie zu nähern, zog er auf Schritt und Tritt die alten Mythen heran und deckte die physikalische

[1]) Werke X. S. 303, dazu S. 270 ff.
[2]) Darüber später.
[3]) Hadamar 1804.
[4]) Vgl. die Vorrede, S. 12—15, 43, 149.
[5]) Würzburg und Bamberg 1805.

Wahrheit ihrer bildlichen Anschauung und die Tiefe ihrer religiösen Ahnung auf. Die neuere Physik, so meinte er, hat meist nur genauere und geistigere Bestimmungen gegeben, wie es überhaupt die Aufgabe der Physik ist, die Anschauung der Mythologie zu einem deutlichen System der Erkenntnis zu erheben. Denn sie ist die heilige Wissenschaft von den Gesetzen der Einbildung des Weltgeistes in die Natur.

Windischmann hat den Ideen zur Physik eine Rede an die Physiker: Über die natürliche Ansicht der Dinge beigegeben. Es gibt keinen Gegensatz von Geist und Natur. Alles ist Einheit. Diese wahre Naturansicht herrscht in den heiligen Schriften der Indier, in denen die mythische Hülle das innerste Geheimnis der Dinge deckt. Auch in der Mythologie der Griechen liegt ein fruchtbarer Keim der wahren Physik verborgen. In Plato wurde die Weltseele zur reinen Anschauung. Dann begann die neue Welt. Dante verschmolz die großen Formen der alten und neuen Welt. Seine Tendenz ist: die Welt dem Göttlichen zu nähern. Darum umfaßt sein Gedicht die ganze Natur und ist von unendlicher Anlage. Ein wahrhaft universelles Naturgedicht. In Spinoza und Fichte, welche die Offenbarung Gottes in Geist und Natur erkannten, liegt die Andeutung der vollendeten Reife menschlicher Bildung, welche allein durch eine mit der Natur harmonierende Poesie, wie Goethe und Tieck sie erfaßt haben, in den Gemütern verbreitet wird. So eröffnet erst die Wissenschaft der Kunst die inneren Quellen der Dinge. Die höchste Naturansicht ist in Schelling erreicht, der die Einheit und den Quell aller Dinge im Ewigen erkannt hat.[1])

J. E. v. Berger, Hülsens treuer Freund und Geistesverwandter, verkündigte ahnungsvoll die Zeit, da die Lehre wieder als heilige Poesie erscheinen wird. Alle Zeichen und Stürme der Gegenwart verkündigen sie uns. Weltweisheit und Dichtkunst, Wissenschaft und Naturpoesie sind eins. Dafür zeugen Goethe und Schelling und Novalis. Das deutsche Volk ist vor allen anderen berufen, in ewigen Hymnen die Nähe des schaffenden Weltgeistes der Erde zu verkündigen. Die heilige

[1]) Vgl. im einzelnen Vorrede, S. 57 ff. 329 ff. 452 ff. 503 ff.

Poesie eines Volkes zeigt uns seine religiöse Seele, seine Erkenntnis und Anbetung des göttlichen Wesens in der Natur. Denn in der Menschen stillem Anschaun, wie in einem unsichtbaren Heiligtum, wohnen alle Götter ewig im Kreise der Sterblichen. Den Vater der Götter und Menschen verkündet sein ewiger Sohn, der Sonnengott. Sie erheben die sterblichen Gedanken zur göttlichen Erkenntnis, welche sich unmittelbar in begeisterten Sagen und Gesängen verkündigt. Der uralte Mythos ist ihre ewig jugendliche Stimme und ihre unvergängliche und alleinige Form. Diese heilige Dichtung ist so alt wie die Geschichte und ihre geistige Offenbarung selbst. Überall strahlt aus ihren Bildern die unendliche Natur wieder. Die Form des Mythus ist ebenso ursprünglich und notwendig wie die Erkenntnis selbst. Zu dieser ewigen Form kehrt die Weisheit zurück. Und zu der reinen und ursprünglichen Anschauung der Natur zurückgekehrt, werden die Menschen die allgegenwärtige Gottheit tiefer erkennen und freudiger anbeten. Im Gefühl der nahen Wiederkehr dieser uralten göttlichen Erkenntnis, der Mythologie, ist die „Philosophische Darstellung der Harmonien des Weltalls“[1] angeschaut und gebildet worden.

Berger hat denn auch nicht nur seine eigenen Ideen in das Gewand der griechischen Mythologie gehüllt,[2] er hat auch in der alten Mythologie, wie in bedeutsamen Bildern und Ahnungen, eine Bestätigung seiner Überzeugungen gefunden.[3] In allen Mythologien begegnete ihm sein eigener Pantheismus, der sich zu einem „höheren Theismus der Harmonie und der unendlichen Liebe“ verklärte.[4] Die höhere Denk- und Erkenntniskraft ist die Phantasie der Seele, die ursprünglich in unbegrenzter Schaffenslust wunderartige Gestalten und Ungeheuer dichtet, bis sie endlich die ewigen Ideale der Schönheit und Wahrheit anschauend hervorbringt. Dann steht die geistige Welt der Urbilder vor

[1] Altona 1808, vgl. die Einleitung.

[2] Vgl. z. B. I, S. 115: Nicht das Licht selbst ist der bildende Zeus, vielmehr das Strahlen seines winkenden Auges.

[3] Allgemeine Grundzüge zur Wissenschaft. Altona 1817. II, (1821) S. 31. 300f. III, (1824) S. 2. 5. 143f. 280.

[4] Ebenda IV, (1827) S. 650ff.

ihrem Blicke da. Es öffnet sich ihr das große Reich der Symbole: das Reich der Kunst. Die höchste Aufgabe der Kunst ist die Darstellung der Götter.[1])

Die Philosophische Darstellung der Harmonien des Weltalls wurde in den Heidelberger Jahrbüchern von einem Naturphilosophen kritisiert.[2]) Oken tadelte es mit scharfen Worten, daß hier, wie auch sonst, die Naturphilosophie in andere Formen übergehe und ihre Lehren poetisch darstelle.

Aber Oken selbst mußte sich von Joseph Görres sagen lassen, sein Lehrbuch der Naturphilosophie enthalte Allegorien, gleichsam handgreifliche Mythen, wie sie kaum Dantes Hölle verschlingen würde. Diese arithmetische und geometrische Mythologie sei um ein Unendliches schlechter, als die ästhetische und psychologische Mythologie der Griechen.[3]) Okens Lehrbuch[4]) behandelt die Naturphilosophie als die Wissenschaft von der ewigen Verwandlung Gottes in die Welt, also „Kosmogonie oder Genesis".

Der tierische Magnetismus wurde ganz besonders eine Quelle für die neue Mythologie und die Wiedererweckung der alten Mythologien, da er Ahnungen des Zusammenhanges der Natur mit einem höheren Geisterreiche erweckte.

Jung-Stilling hat auf die Erfahrungen des tierischen Magnetismus seine Theorie der Geisterkunde aufgebaut.[5]) Er wollte die Wahrheit von Ahnungen, Gesichten und Geistererscheinungen nachweisen, mit denen die Mythologien aller Völker durchwebt sind, weil sich das Übersinnliche dem Sinnlichen offenbart. Der tierische Magnetismus gibt die unwidersprechlichen Beweise. Die ganze Schöpfung ist von

[1]) Vgl. III, S. 414 f. IV, S. 529.

[2]) 1809, Geologie usw. S. 12 ff.

[3]) Heidelberger Jahrb., 3. Jahrg., Theologie, Philosophie usw., 3. Heft.

[4]) Jena 1809. Interessant ist der Schluß dieses Buches, der geradezu frappierend Nietzsches Philosophie vorweg nimmt: der Held ist der höchste Mensch, der Held ist der Gott der Menschheit. Durch den Helden ist die Menschheit frei. Der Held ist Fürst. Der Held ist Gott. Der Sieger ist nicht der Held; der Held aber ist der Sieger. Der siegt, der dasselbe Mittel zum Zweck nicht scheut, das die Natur wählt.

[5]) 1808.

einem Lichtäther erfüllt, welcher mit der elektrischen, magnetischen und galvanischen Materie ein und dasselbe Wesen unter verschiedenen Modifikationen ist. Aus diesem Äther bildet sich der ewige Geist seinen ätherischen Lichtkörper, der durch die Nerven an den irdischen Körper gefesselt, aber durch den Magnetismus von ihm befreit werden kann. Diese Menschenseele ist der Mittler zwischen der Sinnenwelt und der Geisterwelt, jenem unendlichen Äther, in dem die guten Engel und Geister wohnen. Durch sie läßt Gott die Menschenwelt regieren, während die bösen Engel und Geister, die den Dunstkreis der Erde und die Nacht bewohnen, den Menschen von Gott abzulenken suchen. Mit dem Tode des irdischen Körpers geht die Lichtseele in das Geisterreich über, wo es ihr nach ihrem irdischen Lebenswandel ergeht.

Achim von Arnim schrieb über diese Geisterkunde Jungs eine hochinteressante Abhandlung vom Standpunkte des Dichters.[1] Die Dichter lassen sich die Geistererscheinungen nicht nehmen. Denn des Menschen Geist ringt sich am Wunderbaren stark, von dem er auf allen Seiten umgeben ist. Durch die Beweise des tierischen Magnetismus verschwindet aber das Eigentum des Dichters. Was er geschaffen zu haben glaubt, das sah er nur in einem höheren Geiste. Das Ahnungsvermögen, in dem Jung eine krankhafte Erscheinung nachwies, ist heilig und gesund in der Poesie. Jungs Geisterkunde ist so tief bedeutend und menschlich, wie irgend eine Mythologie, die den Geist ganzer Nationen gesammelt hat. Und so wünschte er dem Ganzen einen gläubigen Dichter, wie Dante es den theologischen Systemen seiner Zeit wurde, daß er ahnend damit alle Welt und alle Theorie verbinde.[2]

Der Naturphilosoph des tierischen Magnetismus war G. H. Schubert.

Auch Schubert zeigte schon in früher Jugend jene Neigung zur Poesie, die all diesen Naturphilosophen so eigentümlich ist. Auch er wuchs mit dem Studium Spinozas auf. Unter

[1] Unbekannte Aufsätze und Gedichte. Berliner Neudrucke, dritte Serie, Band I, S. 17 ff.

[2] Vgl. auch Arnims Brief an Brentano: „Jungs Geisterkunde ist ein herrliches, tiefsinniges und dabei so menschliches Buch ist, wie eine griechische Mythologie.“ Steig, S. 261.

Herders Einwirkung verfaßte er eine Arbeit, welche die Natur als ein Ganzes, wie einen lebenden Menschenleib behandelte. Herder nahm auch an seiner weiteren Entwicklung großes Interesse. Er selbst aber gab sich dem Eindruck der neuen Naturphilosophen hin. Schelling, der ihm wie Dante erschien, bestimmte seine Richtung.[1])

Schubert trat noch vor seinen naturphilosophischen Werken mit einer anonymen Dichtung hervor, dem Roman: Die Kirche und die Götter.[2]) Dieser Roman, der unter der starken Beeinflussung durch den Sternbald, Ofterdingen und Hyperion steht, der auch schon eine ganz mythische Naturphilosophie enthält, schildert den Kampf eines Jünglings zwischen Märtyrertum und der Liebe zum Leben. Dieser Gegensatz ist in der Kirche und den alten Götterbildern symbolisiert.

Schuberts nachhaltigstes Werk sind seine „Ansichten von der Nachtseite der Natur.“ Der Inhalt dieses merkwürdigen Buches ist: das älteste Verhältnis des Menschen zu der Natur, die lebendige Harmonie des Einzelnen mit dem Ganzen, der Zusammenhang eines jetzigen Daseins mit einem zukünftigen höheren Leben, und wie sich dessen Keim schon in der Mitte des irdischen Daseins entfaltet. In den alten Mythen der Völker fand Schubert die Wahrheiten, welche ihm die Natur aufschlossen. Ja, seine ganze Naturphilosophie gipfelt darin, daß uns das, was unbewußt in der alten Mythologie schlummert, zum höheren Bewußtsein kommen müsse. Eine Lebensseele, ein schaffender Lebensgeist, welcher auch diese Welt hervorgerufen hat, durchdringt und verbindet alle Natur. Er ruht nie, sondern ist ewig in neuen Schöpfungen begriffen. All seine Schöpfungen aber gehorchen einem allgemeinen Gesetz, dem höheren Einfluß, der alles zu unaufhörlicher Wechselwirkung bewegt. Dem Menschen wird dieser höhere Einfluß in den Gesetzen der Schwere und Kohärenz, auf höherer Stufe in Magnetismus, Elektrizität und Galvanismus offenbar. Von hier führt der Weg über Luft und Licht zum organischen Leben, und überall zeigt sich die innige Harmonie des Einzelnen mit dem Leben des Ganzen. Jener alles verbindende

[1]) Jugendgeschichte.

[2]) Dienemannsche Romansammlung 1804.

Einfluß aber zeigt sich nirgends erhabener und schöner als da, wo er den Übergang zu einem höheren Dasein der Zukunft bildet. Hatte der Mensch früher im Zustande der innigen Harmonie mit der Natur diesen heiligen Einfluß nur mythologisch in der Natur erschaut, so erkennt er ihn mit dem Beginn der neuen Zeit, welche Christus ist, als das göttliche Ideal und das Ziel all seines Strebens. Auf diesem Wege kehren wir wieder bewußt zu dem Zustande der Natur zurück, von dem wir unbewußt ausgegangen sind. Die mystische Naturphilosophie ist nur eine Erneuerung der alten Mystik, welche das innere Wesen der Mythologie aussprach. Aber eine Erneuerung aus dem Geiste des Christentums. Die mystischen Erscheinungen der Natur und Seele deuten jetzt nicht mehr die vollkommene Harmonie von Mensch und Natur an, sondern sie deuten auf ein höheres Dasein hin. Dieses wäre erreicht, wenn die unbewußte Mystik zu bewußter Magie geworden ist.

Auf dieses Ziel weist auch Schuberts Symbolik des Traumes hin, welche sich schon auf die mythologischen Forschungen von Creuzer stützen kann. Sie zeigt die Gleichheit von Traumsymbolik, Dichtung, Kultus und Religion, deren Grundlage die Symbolik der Natur ist. Die Natur ist eine verkörperte Traumwelt, eine prophetische Sprache in lebendigen Hieroglyphen, deren Bedeutung schon die Mysterien des Altertums erkannten. Diese Sprache ist die Ursprache der Menschheit, die Sprache des Gefühls und einst die Sprache der Liebe zur Gottheit. Was aber einst Sprache des Wachens war, ist jetzt die dunkle Sprache des Traumes geworden. Die Aufgabe des Geistes ist die Durchbrechung der sinnlichen Schranken und die Wiedererweckung jener ewigen Liebe zur Gottheit. Die Mysterien sollen wiederkommen.

Wie also Friedrich Schlegel eine bewußte Mythologie verlangte, so fordert Schubert eine bewußte Mystik.

Schubert selbst ist tatsächlich daran gegangen, Friedrich Schlegels und Schellings Wunsch einer neuen Mythologie auf seine Weise zu erfüllen. Er stellte den „Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens“ „Einige Mythen“ voran, welche den Inhalt der Untersuchungen über den allgemeinen Grund des Lebens abspiegeln.

Die erste Mythe heißt: Klagen der Erde bei der ersten Trennung. Die Welt ward aus dem Element, als es das Wort des Lebens aussprach. Die Erde erwachte durch ihr Entzücken und trank Leben und Kraft von den Elohim, welche bei ihr waren. Die Elohim waren aus der Macht des Wortes, von welcher das Element erfüllt ward, und die Strahlen des Elementes, aus welchen die Welt ward. Sie sind das ewige Vorbild, welches der Erde vorschwebte, als sie erwachte. Als die Elohim aber ihr Werk an der Welt vollendet hatten, stiegen sie zum Heiligen empor und vergingen vor seinem Anschaun. Das war die Stunde des ersten Todes auf Erden. Als die Erde in jener Stunde die Nähe des Heiligen fühlte, zerfloß sie in Entzücken. Da wurden die Gewässer auf Erden. Aber das Licht, das nur von den Elohim ausgegangen war, verging. Der Hauch des Lebens erwärmte nicht mehr die starre Erde. Da wurde sie von tiefen Schmerzen erfüllt und klagte laut, daß sie so früh schon aus dem Element erwacht sei, und wünschte von neuem in seinen Fluten zu vergehen.

Die zweite Mythe heißt: Das Erwachen der Sonne. Die tiefe Trauer gebiert das Sehnen. Aus Sehnen und Trauer erhebt sich die heilige Liebe. Die Liebe aber wohnt im Anschaun Gottes. Der Heilige gab der Erde die Elohim zum Vorbild, daß sie nun selbst gleich ihnen das Werk des Lebens schaffe. Da wurden aus dem Sehnen der Erde nach den ersten Lebendigen die Gebirge. Sie schuf aber aus der Kraft des Wortes, durch das alle Dinge gemacht sind. Und schaffend empfing sie wieder Leben und Licht. Und das Element ward von neuem verklärt, und als es ganz in die Tiefe des Heiligen versank, da ward die Sonne. Jedes Gestirn zeugte von dem Vorbild des Lebens, das ihm gegeben ward. Aber die Sonne hatte die Klarheit des heiligen Wortes unmittelbar gesehen, und ihr Licht war die reinste und heiligste Verkündigung seiner Herrlichkeit. Und die Erde betete an. Dann schuf sie das Werk ihres eigenen Lebens nach seinem Vorbild. So ward der Tag und die Nacht. Die Gebirge tönten laut, als das Licht sie begrüßte. Die Gewässer aber eilten nach dem Fuße des Lichts. Da ward die Luft. Und die Luft rüstete sich zu dem heiligen Werke des Lebens und verkündete das Wort in der Flamme.

Die dritte Mythe heißt: Leben und Anbetung. Die Lüfte und die Gewässer waren des Wortes voll, das ihnen in der Flamme offenbart wurde. Und sie begannen das heilige Werk des Lebens und verkündeten in stillem Wirken von dem Wort. Da wurde das lebendige Gewürm der Wasser und die Kräuter auf Erden. Aber sie vergingen wieder an dem Wehen des Heiligen, der noch keine Wohnung auf Erden fand. Und die Erde klagte mit den Gewässern, daß sie das Leben nicht halten könnten. Die ersten Lebendigen aber erhoben sich zu höherem Werke. Das Sehnen riß sie von der Erde los. Da wurden die Vögel und Tiere. Ihr Leben zeugte von der Nähe des Heiligen. Aber das Anschaun seiner Klarheit erlangten sie nicht, verstanden seine Rede nicht und beteten nicht an in seinem Anschaun. Und sein Anschaun tötete sie. Als aber die Erde vernahm, daß die Kinder Gottes so nahe waren und noch keine Wohnung auf Erden fanden, da erhob sie sich in der heiligsten Fülle ihres Sehnens und nahte dem Angesicht des Heiligen in des Lebens heiligstem Werk. Da erstand der Mensch. Alles Leben war nach dem Vorbild der Elohim geschaffen. Und alle Lebendigen rangen, daß sie sich seinem Gleichnis nahten. Der Mensch aber war allein nach ihrem Vorbild vollendet. Und die Kinder Gottes wandelten auf Erden mit den Menschen. So zeugt alles Leben auf Erden von dem Wort, durch das und in dem alle Dinge geschaffen sind. Der Mensch aber zeugt vor allen heilig von ihm in dem Werke seines Lebens. Und der Mensch betete an. Und als er vom Schlummer erwachte, da war das Weib bei ihm. Diese ist Zeuge von der Gewalt der Erde, von der Kraft aller Gestirne und des Elementes, welches in allen ist. Da war nun alles Sehnen der Erde gestillt. Und dieses war der erste Sabbath auf Erden.

Diese Mythen sind wirklich durch die Einpflanzung des Christentums in die Natur entstanden, von der Schelling eine neue Mythologie erwartete.

W. Nienstädt nannte in einer Abhandlung von der didaktischen Poesie, die in Kleists Phöbus erschien,[1] diese Mythen des Herrn Schubert unter allen Erscheinungen der Art allein zeitmäßig und didaktisch.

[1] Stück 7 und 8.

All diesen Naturphilosophen, welche nach Schellings Vorgang die Mythologie zurückersehnten und ihre eigenen Gedanken in die Formen der Mythologie hüllten, ja, im tiefsten Grunde nur die alte Mythologie im Geiste der Physik erneuerten, kann man Goethes Wort entgegenhalten, das er vielleicht mit Beziehung auf sie sprach: Weder Mythologie noch Legenden sind in der Wissenschaft zu dulden. Lasse man diese den Poeten, die berufen sind, sie zu Nutz und Freude der Welt zu behandeln. Der wissenschaftliche Mensch beschränke sich auf die nächste, klarste Gegenwart.[2])

§ 4. Die neue Mythologie in Dichtung und Philosophie.

Schellings Idee der neuen Mythologie, die sich in die Ästhetik und Naturphilosophie der Zeit fortpflanzte, hat auch in der Dichtung, Philosophie und Kunst eine merkwürdige Verwirklichung erfahren.

Schelling betrachtete die Einpflanzung der christlichen Mythologie in die Natur, die Verwandlung der historischen Gottheiten des Christentums zu Naturgöttern als die neue Mythologie. Damit sanktionierte er gleichsam die Dichtungen der Romantik, welche schon vor seiner Kunstphilosophie eine solche Einpflanzung des Christentums in die Natur versucht hatten, und durch die er wohl auch auf seinen Gedanken kam. Am eigenartigsten und tiefsten war es von Hölderlin und Novalis geschehen.

Hölderlins Evangelium war das neue Erlebnis der christlichen Liebe in der Natur. Es war die Botschaft des totbereiten Empedokles zur Verjüngung der Menschheit.

Novalis machte die heilige Jungfrau zur Natur, die vom Geiste erkannt wird. Der Sohn der Jungfrau und des Geistes ist der Messias der alten Natur. Seine Auferstehung ist die neue Natur. So war es in den Lehrlingen und in den Hymnen dargestellt. Das Märchen im Ofterdingen pflanzte die Götter des Idealismus in die Natur.

Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel dichteten in ihren naturmythologischen Hymnen und Gedichten nach dem Muster

[2]) Sprüche in Prosa. Über Naturwissenschaft. IV.

von Jakob Böhmes christlicher Naturmythologie, welche all diesen Geistern (mit Ausnahme von Hölderlin) vor der Seele schwebte, die christlichen Gottheiten in die Natur hinein. Tieck machte den Malern die Einpflanzung des Christentums in die Landschaft zur Aufgabe.

Nun erschien — nach Schelling — eine Dichtung, welche der deutlichste Versuch ist, die neue Mythologie zu verwirklichen. Ich meine Öhlenschlägers Jesus in der Natur oder das Evangelium des Jahres.[1] Wilhelm Grimm hat zuerst unter dem Titel: Christi Wiedererscheinen in der Natur einige Gedichte aus diesem Zyklus übersetzt: Christi Geburt, Maria, Joseph.[2]

Öhlenschläger selbst erzählt, daß die Hymnen des Novalis ihn begeistert hätten, das Gedicht Jesus in der Natur zu schreiben, in dem er es wagte, die Jahreszeit mit ihren verschiedenen Wirkungen als eine Allegorie auf das Leben und die Lehre Jesu darzustellen. Dieses Gedicht, so sagt er, ist **nicht mystisch, aber mythisch.**[3])

Die Einleitung ist ein Anruf Christi, den er besingen will, wie er ihn in der Natur gefunden hat. 2. Christi Geburt. Der aus des Frühlings Schoß steigende Geist in der Luft, im Fluß und Hain ist der holde Erlöser, der sich in Blüten und Halmen offenbart. 3. Maria. Sie ist der Frühling. Knospen ihre Brüste, ihr Auge Himmelblau, ihre Locken Sonnenstrahlen, ihre Stimme Vogelsang, Rosen und Lilien ihre Wangen. 4. Joseph. Ein dürrer Stumpf, der nur der Blume zur Stütze dienen kann. 5. Die heilige Familie. Die Blume lacht in ihrer Mutter grünem Schoß. Dahinter ein blätterloser Zweig. Elisabeth eine graue Wolke, die dem Blumenkinde Zephir-Johannes zum Gespielen sendet. 6. Der Knabe im Tempel lehrend. Ein Jüngling, von Katheder und Kanzel in die Natur eilend, findet dort den gesuchten Gott. 7. Johannes in der Wüste. Der Sturm. 9. Johannes der Täufer. Der Frühlingsregen. 10. Die Taufe. Erquickung der Natur durch den Regen. 12. Die Bergpredigt. Der Wald lehrt den Menschen,

[1]) Gedichte (Cotta) 1844, S. 133 ff.

[2]) Im Vaterländischen Museum. Kleinere Schriften I, S. 316.

[3]) Lebenserinnerungen Leipzig 1850, III, S. 51. Vgl. I, S. 222.

Gott in der Natur zu erkennen. 13. Die Mirakel. Die Wunder der Natur. 20. Die Verklärung auf dem Berge. Sonnenuntergang. 21. Das heilige Abendmahl. Der Herbst. 23. Jesu Leid und Tod. Der Winter. 24. Die Auferstehung. Der neue Frühling. Die Schlußzeilen der ganzen Dichtung lauten:

> Hier hat er sich vor mir in dem Gedichte
> Geoffenbart im Wald und auf der Flur,
> Und gern hat sich die heilige Geschichte
> Vermählet mit der heiligen Natur.

Diese Dichtung Öhlenschlägers ist also eine wenn auch sehr oberflächliche Einpflanzung des Christentums in die Natur, von der Schelling die neue Mythologie erwartete. Viel tiefer freilich und viel poetischer hat dann Eichendorff das Christentum in die Natur gedichtet.

Friedrich Schlegel scheint auf Öhlenschlägers Dichtung anzuspielen, als er Windischmann um naturphilosophische Beiträge für die Konkordia anging: „da es vorzüglich solchen mit aller Naturwissenschaft vertrauten katholischen Drabava wie dir obliegt, 'Christum in der Natur', so wie es jetzt an der Zeit ist, zu verkündigen."[1])

Friedrich Schlegel selbst hat Schellings neue Mythologie in seiner eigenen Naturphilosophie verwirklicht, als er in den Philosophischen Vorlesungen aus den Jahren 1804—1806, die Windischmann herausgab,[2]) neben einer Kritik der philosophischen Systeme seine eigene Philosophie zur Darstellung brachte. Diese Philosophie ist die neue Mythologie, wie er selbst es aussprach. Und diese neue Mythologie ist nicht die, welche Schlegel selbst in seiner Rede über die Mythologie verkündigt hatte, sondern nach Schellings Idee die Einpflanzung der christlichen Mythologie in die Natur. Aber es ist sehr

[1]) Archiv f. Literaturgesch. XV, S. 438: Schlegel an Windischmann, 17. Juni 1820. Die Anführungsstriche stammen von Schlegel selbst. Vgl. auch Creuzer, der in der 3. Ausgabe seiner Mythologie auf die Analogie des christlichen Festzyklus mit dem Jahresverlauf in der Natur hinwies. Die Offenbarungen des hohen Lebens in der Natur werden hier gleichsam mitgefeiert. IV, S. 740 f. Hebbel gab in seinem Tagebuch I, S. 127 eine vernichtende Kritik der Dichtung Öhlenschlägers. Er mochte überhaupt die Allegorien nicht.

[2]) Bonn 1836.

eigentümlich, wie Schlegel gerade im schroffsten Gegensatz zu Schellings Pantheismus seine Naturphilosophie bildete.

Hatte Schlegel bisher den Pantheismus als die Grundlage und Quelle der neuen Mythologie angesehen, so ist nun das treibende Motiv in diesen philosophischen Vorlesungen die unbedingte und rücksichtslose Ablehnung des Pantheismus. Diese Wandlung, die sich etwa seit 1802 zu vollziehen begann, bestimmt von nun an den Charakter seiner Weltanschauung. Der Pantheismus weicht einem ganz spirituellen und christlichen Idealismus, dessen Inhalt die katholische Religion ist. Die Entscheidung erfolgte in Paris, als Schlegel sich den indischen Studien hingab. Dafür zeugt die nun hervortretende Verherrlichung des Emanationssystems an Stelle des Pantheismus. Die Mystik, mehr als die ästhetische Schönheit des Katholizismus, zog ihn in den Schoß der Kirche. Der Übertritt erfolgte erst später, aber in den philosophischen Vorlesungen war er schon geistig übergetreten.

Der Pantheismus oder Realismus dünkte ihm nun der Tod der höheren Philosophie, eine Aftergattung, Irrtum und Atheismus.[1] Denn diese Weltanschauung, welche den Unterschied von Gott und Natur in eine Alleinheit auflöst, kennt nur einen absolut negativen Begriff der Gottheit, und ihre Form ist dogmatisch. Wenn man die unendliche Einheit mit der Vernunft auffaßt, ist sie ein ganz leerer Begriff. Nimmt man sie scientifisch und mechanisch, so führt sie zur falschen Naturphilosophie und Astrologie. Wird aber der Pantheismus poetisch genommen, wie in den Ideen von Friedrich Schlegel und Novalis, so führt er endlich zur wahren Religion des Katholizismus. So kann der gröbste Irrtum die Quelle der wahren Erkenntnis werden.

Als Gegensatz zum Pantheismus bildete sich der Materialismus, der angesichts der erschütternden Größe der Natur entstand. Auch er aber ist durchaus nur als Poesie zu dulden. Dieses Prinzip liegt der griechischen Poesie zu Grunde. Die sinnliche Kraft und Phantasie der Griechen und ihre Verehrung

[1] Man kann vielleicht in dieser schroffen Ablehnung des Pantheismus einen Einfluß Baaders erkennen, welcher der entschiedenste Gegner des Pantheismus war.

der Natur führte sie auf den Materialismus. In der Philosophie suchten sie den Ursprung, den Zusammenhang und die innere Natur der Dinge zu ergründen und die Welt aus ihren ersten Grundkräften und Ursachen zu konstruieren. Ihre Kosmogonie leitete die Natur aus den höchsten Prinzipien ab. Darin nähert sich ihr wieder die deutsche Naturphilosophie. Am deutlichsten offenbart sich der Materialismus in der griechischen Mythologie. Die Naturvergötterung ist der philosophische Irrtum des Altertums. Indem aber die Denkart, welche allen Mythologien zu Grunde liegt, der Hylozoismus, alles belebt und personifiziert, ist die Mythologie auch die erste Gestalt des Idealismus. Denn sein charakteristischer Grundbegriff ist: Tätigkeit.

Die älteste Religion ist das System der Emanation. Die Lehre, daß alle Wesen aus dem Schoße der unendlichen Gottheit sich entwickelt haben, aus dieser ausgeflossen und nach bestimmten Perioden auch wieder in diese zurückzukehren fähig sind. Der Ursprung dieser orientalischen Philosophie war in Indien. Sie ist nicht Pantheismus, denn Gott und Natur werden hier streng unterschieden. Dieses System, das den richtigen und positiven Begriff der Gottheit als eines einigen, allmächtigen, allverständigen Wesen, der allervollkommensten Urkraft aufgestellt hat, ist nur aus höherer Mitteilung und Offenbarung zu erklären. Die Gottheit offenbarte dem Menschen den ersten Begriff ihrer selbst als einer unendlichen Kraftfülle. Diese Offenbarung aber wurde mißverstanden, indem man nun zu der schrecklich tragischen Ansicht der Welt als einem Zustande der steten Verschlimmerung und der sinkenden Gottheit gelangte. In allen Mythologien zeigen sich noch die Spuren jener ursprünglichen und mißverstandenen Offenbarung.[1] Erst die zweite Offenbarung, das Christentum, brachte die Erleuchtung.

Damit beginnt Schlegels eigene Philosophie, welche den Anspruch erhebt, eine wahre Mythologie und Kosmogonie zu sein. Sie erkennt sich denn auch überall als eine Bestätigung

[1]) Man erinnert sich, daß Gerhard Vossius und viele andere Gelehrte des 17. und 18. Jahrhunderts die Mythologie aus mißverstandener Offenbarung erklärten.

dessen, was in den heidnischen Mythologien ursprüngliche Offenbarung war.

Schlegels Philosophie ist Idealismus, in dem Sinne, wie er alle Mythologie Idealismus nannte: die Philosophie der Tätigkeit, eine dynamische Naturansicht. Die Welt ist ein unendliches Ich im Werden — eine werdende Gottheit. Ihre wahre Erkenntnis ist die geistige Anschauung, die auf Hoffnung, Glauben und Liebe beruht. Die geistige Anschauung hat keinen anderen Gegenstand im Sinn als das Schöne. Denn Schönheit ist die geistige Bedeutung der Gegenstände. Dichten heißt die Hülle durchbrechen und die geistige Bedeutung der Dinge darstellen. Philosophie und Poesie haben den gleichen Gegenstand: das Unendliche. Aber die Philosophie ist die Wissenschaft, die Poesie die Darstellung des Unendlichen. Bei keinem schloß sich die Philosophie so durchgängig an die poetische Ansicht wie bei Jakob Böhme. Keine Philosophie ist so reich an sinnbildlicher Bedeutung. Plato konnte nicht einmal die griechische Mythologie so edel und tiefsinnig ansehen, wie wir es jetzt vermögen, noch viel weniger sie so tief deuten, wie Böhme das Christentum gedeutet hat, welches freilich seiner idealistischen Tendenz wegen eine tiefere Deutung gestattet. Schlegels eigene Philosophie schließt sich an Jakob Böhme an. Die Aufgabe der Philosophie ist, das Weltich genetisch zu konstruieren, was mit Recht Kosmogonie genannt wird. Denn die Welt ist kein System, sondern eine Geschichte.

Schlegels Kosmogonie ist eine sonderbare Mischung aus den Griechen und Jakob Böhme, Schelling und Baader. Böhme aber dominiert, denn in ihm stand „das Christentum mit zwei Sphären in Berührung, wo jetzt der revolutionäre Geist am stärksten wirkt — Physik und Poesie“.[5] Das Weltich erscheint ursprünglich als unendliche Einheit, die eine unendliche Sehnsucht nach Ausfüllung ihrer Leere fühlt. Diese Sehnsucht ist der unendliche Raum. Das Ziel der Sehnsucht ist die Erfüllung des Raumes. Nach ihrer unendlichen Ausdehnung kehrt die Sehnsucht als Begierde in sich selbst zurück, um den Raum zu erfüllen. Begierde

[5] Aus Schleiermachers Leben III, S. 192 f.

aber ist ein innerer Widerstreit. Die unruhige, heftige, in sich selbst trennende und zerstörende Begierde, als räumliche Kraft und Tätigkeit gedacht, ist das Feuer, das himmlische Feuer, dessen schwaches Nachbild und Wiederhervorbrechen das irdische Feuer ist. Nun aber erinnert sich das Weltich in Schmerz und Reue seines ursprünglichen Friedens, wodurch als Zurückgehen in den Anfang die Zeit entsteht. Diese zweite Rückkehr des unendlichen Weltichs zu sich selbst ist das Wasser, das Prinzip der Auflösung, Beruhigung, Vermischung und Neutralisation. Aus dem zu freiem und spielendem Ringen erhobenen Kampfe der entgegengesetzten Prinzipien von Feuer und Wasser geht die himmlische Lichtwelt hervor, aus ihrem zerstörenden und bis zur Vernichtung fortgesetzten Kampfe die irdische Welt des in Schrecken erstarrten Geistes. Wenn aber das Feuer sich aus jenem Kampfe, aus welchem Äther, Licht und Erde entstehen, ganz in sich selbst zurückzieht und so jede Wiedervereinigung unmöglich macht, dann wird es zur abgesonderten Persönlichkeit, dem zerstörenden Prinzip des Bösen. Das ist Luzifer, der sich aus Freiheitssucht gegen Gott empört und aus dem Reich des Lichtes in das Reich des ewigen Feuers herabgestoßen wird. So trennt sich das Weltich auf seiner vierten Stufe in die Welt des Lichts, die irdische Steinwelt und die Welt des bösen Prinzips.

Im irdischen Element ist der Geist tief verhüllt und verschlossen. Aber der Trieb ist in ihm, sich von diesen drückenden Fesseln zu befreien, die engen Schranken zu durchbrechen und wieder in das Licht der Freiheit durchzudringen. Damit entsteht das Bedürfnis, sich zu äußern und darzustellen. Und wie der siderische Körper selbst durch Absonderung aus der allgemeinen Masse der Welttätigkeit hervorging, so geht nun aus ihm durch Absonderung alle Organisation in steigender Individualität hervor. Aber die in dem irdischen Element verschlossene Seele ist an und für sich nicht stark genug, sich selbst zu befreien. Da kommt ihr die räumliche Kraft der siegreichen Liebe, das Licht, zu Hilfe. Aus Mitleid mit dem ohnmächtigen Geiste steigt ein Teil der himmlischen Lichtwelt in die Nacht des Todes herab und facht in dem Schoße der trägen Materie den heiligen Funken des

Lebens an. Physikalisch ist es die in der atmosphärischen Luft verbreitete Kraft oder der Erdgeist, der sich mit dem eingeschlossenen Geist oder der Erdseele aufs innigste zu durchdringen sucht. Diese immer inniger werdende Verschmelzung von Erdgeist und Erdseele ist die Geschichte der Welt. Ihre Vollendung ist das Reich Gottes. Die innigste Durchdringung von Erdgeist und Erdseele und die höchste Stufe der individuellen Organisation ist im Bewußtsein des Menschen erreicht, in dem die Seele der Erde zur Freiheit durchdringt. Die Naturbestimmung des Menschen ist die **Rückkehr in das ewige Reich des Lichtes.**[1])

Und diese idealistische Kosmogonie wird nun von Friedrich Schlegel in die christliche Mythologie gedeutet. Das Ich und der König des Lichtes ist der Vater, die Sehnsucht ist die Mutter aller Dinge. Die himmlische Luft ist der heilige Geist. Der niedergekommene Teil der Lichtwelt aber, der Erdgeist, der die in das irdische Element eingeschlossene Erdseele erlösen will, ist der Sohn, der sich aus Liebe und Mitleid mit dem gefangenen Geiste erniedrigt und aufgeopfert hat.

Damit ist Schellings neue Mythologie verwirklicht. Denn damit sind die geschichtlichen Götter des Christentums wirklich zu Naturgöttern geworden. Die christliche Mythologie ist in die Natur gesenkt. Friedrich Schlegel selbst hat in seiner Naturphilosophie die neue Mythologie erkannt.

Die Gottheit offenbarte sich dem Menschen. Von dieser Offenbarung enthalten alle Mythologien unverkennbare Spuren. Die Kirche hat die hohe Aufgabe, die Offenbarung in ihrer ursprünglichen Reinheit zu erhalten und durch Weissagung des himmlischen Reiches den Menschen zur Errichtung des Gottesreiches aufzufordern und zu stärken. Die Formen ihrer Mitteilung sind die Symbole. In Beziehung auf diesen erhabenen Zweck aber erhält die Poesie die würdige Bestimmung, jene älteste Tradition der Mythologie lebendig fortzupflanzen und durch die reichste Schönheit der Darstellung zu verherrlichen und als Ahnung der himmlischen Zukunft das Band und die Sprache der Kirche zu sein. „So erhalten wir das höhere

[1]) Vgl. die Romanze vom Licht, die offenbar unter dem Einfluß dieser Philosophie in „Rückkehr zum Licht“ umgetauft wurde.

Gesetz: daß alle Poesie mythologisch und katholisch sein müsse."

Eine andere deduktive und philosophische Rechtfertigung der Poesie ist damit geliefert, daß der Idealismus einzig in der Form der Poesie öffentlich erscheinen kann, welche dann als Kosmogonie zu ihrer ältesten Gestalt zurückkehrt. Die Poesie also ist Mythologie und Kosmogonie. „Die ursprüngliche Bestimmung des Menschen, ein König der Natur, ein Garten und Behältnis Gottes zu sein, enthält eine solche Quelle, eine solche Tiefe und Fülle der christlichen Symbolik, daß sie alle heidnische Mythologie weit übertrifft und die neue Mythologie für die neue Zeit ist." [1])

§ 5. Friedrich Schlegels Abwendung vom Pantheismus und die indische Mythologie.

Schlegels Kampf gegen den Pantheismus zog erst weitere Kreise, als seine Schrift: Über die Sprache und Weisheit der Indier erschien, welche recht eigentlich eine Waffe zu diesem

[1]) S. 483. Die philosophischen Vorlesungen und Fragmente erschienen lange nach der Philosophie des Lebens, welche Schlegel in fünfzehn Vorlesungen zu Wien 1827 vortrug. Dieses vollständige System seiner Philosophie sollte die Vorbereitung zum Verständnis der zur Herausgabe bestimmten Vorlesungen von 1804—1806 sein. Tatsächlich enthält es nichts anderes als diese Vorlesungen. Die Mythologie von der in den Banden des irdischen Elementes gefangenen Erdseele und ihrer allmählichen Erlösung durch einen herniedergekommenen Teil der Lichtwelt ist wiederholt. Wiederholt auch der Hinweis auf die Spuren der Offenbarung in aller Mythologie und die Lehre von dem Zusammenhang der Kunst und Religion. Nur der Kampf gegen die moderne Naturphilosophie ist durch die Verschärfung des eigenen Spiritualismus noch heftiger geworden. Der Irrtum der heidnischen Naturvergötterung ist nicht nur in den Mythologien des Altertums zu finden, auch die Naturphilosophie in sehr wissenschaftlichen Zeitaltern kann eine heidnische sein, wenn sie auch ohne symbolischen Ausdruck und eigenlichen Materialismus ist. Die Vergötterung der unendlichen Lebenskraft ist ein Rückfall der Wissenschaft in das Heidentum. An Stelle von Jupiter und Venus, Mars und Apollo sind in diesen wissenschaftlichen Dichtungen der letzten Zeit die neuen Götter der Naturkräfte getreten. XII. S. 249 f. Die wahre Naturansicht, welche auch in der heiligen Schrift ausgesprochen ist, ist in einem ganz anderen Sinne symbolisch: die Natur ist die sichtbare Symbolik der unsichtbaren Welt. Darum kann sie auch nur symbolisch aufgefaßt und in wissenschaftlichen Gleichnissen und lebendigen Symbolen dargestellt werden. S. 158 f.

Kampfe war. Er gab darin die Ausbeute seiner Studien über das indische Altertum und wollte durch diesen Versuch einen Beweis liefern, wie fruchtbar das indische Studium dereinst noch werden könne. Es kann die Gestalt aller Wissenschaft, ja der Welt verjüngen. Seine Vorarbeiter in Deutschland waren Herder, Forster und Majer gewesen. Vieles hat er der Calcutta-Gesellschaft zu verdanken. Ihr Mitglied Hamilton war sein persönlicher Lehrer.

Die Abhandlung von der indischen Philosophie beginnt mit der Feststellung des Gesichtspunktes: nicht ohne Gott hat der Mensch seine irdische Laufbahn angefangen. Dafür zeigen sich besonders von Indien her ganz unerwartete Aufschlüsse. Der erste Teil hatte — im Anschluß an William Jones — eine vergleichende Analyse der Sprachen gegeben. Diese Methode konnte im zweiten Teil nicht beibehalten werden. Dazu ist die Mythologie, das verflochtenste Gebilde des menschlichen Geistes, allzu veränderlich in ihrer Bedeutung, die doch eigentlich allein wesentlich ist. Statt dessen wird die orientalische Denkart nach ihren wichtigsten Stufen und Verschiedenheiten dargestellt. Sie beginnt mit dem System der Seelenwanderung und Emanation, welche der herrschende Geist der indischen Mythologie gewesen ist. Emanation darf nicht mit Pantheismus verwechselt werden. Der Unterschied ist groß. Denn die indische Lehre hebt die Individualität und den Gegensatz von Gut und Böse nicht auf. Das Emanationssystem ist die älteste Denkart des menschlichen Geistes. Bei aller Fülle des Irrtums ist in ihm schon die Erkenntnis des wahren Gottes und der Unsterblichkeit der Seele enthalten, was allein aus einer mißverstandenen, ursprünglichen Offenbarung begreiflich ist. Die Ansicht der Emanation ist auch eine reiche Quelle der Dichtung. Indem sie alles beseelt und belebt, gab sie der Mythologie jene ursprüngliche Fülle, die allein aus dem Quell aller Dichtung und Phantasie geschöpft werden kann. Nach dem System der Emanation sank der Mensch von der Verehrung der Gottheit zur Anbetung der wilden Naturkraft herab. Es entstand ein Materialismus, in dem nur die überall einverwebte Idee des Unendlichen noch auf den besseren Ursprung deutet. Die Wiederherstellung des verloren gegangenen Lichtes göttlicher

Wahrheit ist das System des Dualismus, die orientalische Lehre von dem ewigen Kampfe des Guten und des Bösen. Der Geist dieses Systems ist durchaus idealistisch. Denn er ist — selbst nur aus göttlichem Ursprung begreiflich — Tätigkeit und Leben. Diesem System gehört auch der schönste und lieblichste Teil der indischen Poesie an: die hohe Idee der Menschwerdung, in Persien die Religion des Lichts. Die jüngste Gestalt der orientalischen Philosophie ist der Pantheismus, das System der reinen Vernunft, die von aller göttlichen Offenbarung ganz entfernte Ansicht des von Nichts schwer zu unterscheidenden Schattens und Scheinbegriffs des Einen und Allen, die Aufhebung von Gut und Böse, Leben und Veränderung. Tiefer ist der menschliche Geist nicht herabgesunken, als bis zu diesem Pantheismus, der Moral und Phantasie zerstört.

Es gibt eine allem Polytheismus zu Grunde liegende Denkart, welche über Entstehung und Wesen der Mythologie und Poesie ein unerwartetes Licht verbreitet. Denn alle Poesie hat einen mythischen Bestandteil. Aus dem noch immer durch den Gedanken des Unendlichen befruchteten Naturdienst ging zuerst die Fülle der ursprünglich wilden und riesenhaften Dichtung hervor. Sie wurde durch Verschmelzung mit der sanften Lieblichkeit der späteren Dichter zur Poesie gebildet, solange die Mythologie noch nicht zu einem bloßen Bilderspiel verdunstet war, und der Geist der alten Fabel noch lebendig wirkte. Denn dies und nur dies allein ist eigentliche Poesie. Alles, was in späteren Zeiten so genannt wird, atmet einen ähnlichen Geist, wie jene alte Heldenfabel, oder bezieht sich auf sie als Anwendung, Entfaltung oder Nachbildung. In diesem Wesen der Poesie treffen sich die Indier mit den Griechen.

Die indischen Urkunden zeigen die Entstehung des Irrtums nach Verlust der göttlichen Erkenntnis. Dieser Gegensatz des Irrtums zeigt die Wahrheit der heiligen Schrift in noch hellerem Lichte. Spuren göttlicher Wahrheit finden sich noch überall in den orientalischen Systemen, worüber sich in Herders ältester Urkunde herrliche Winke finden. Aber die reine Wahrheit und Erkenntnis ist nur im Christentume zu finden. Indessen ist die orientalische Philosophie eine wichtige

Quelle des europäischen Denkens geworden. Will man nun das orientalische Studium für die Geistesgeschichte weiterhin fruchtbar machen, darf man es von dem griechischen Studium nicht trennen. Die allegorische Bildlichkeit ist keine spezifisch orientalische Eigentümlichkeit. Die Ursache liegt in der intellektuellen Religion, und überall, solange noch poetischer Geist vorhanden ist, wird die Phantasie, nachdem sie der alten Mythologie entbehren muß, in jener allegorischen Bildlichkeit ihren einzigen Ausweg finden. Asien und Europa bilden eine untrennbare Einheit, und wenn eine zu einseitige und spielende Beschäftigung mit den Griechen in letzter Zeit den Geist von der Quelle aller Wahrheit entfernt hat, so dürfte die neue Anschauung des orientalischen Altertums wieder zu der Erkenntnis der göttlichen Wahrheit zurückführen.

Diese Abhandlung über die Weisheit der Indier erregte nach zwei Seiten hin den Kampf der Geister: um Indien und um den Pantheismus.

Es war ganz offenbar, daß Schlegel mit seinen heftigen Angriffen gegen den Pantheismus nicht gegen Windmühlen kämpfte, nicht gegen den Pantheismus der Griechen oder Spinozas. Sein Haß galt der neuen Naturphilosophie, die er selbst einst mit zum Siege geführt hatte. Jetzt aber empörte sich sein mystisches Christentum gegen solche Naturvergötterung, die ihm reinster Atheismus und klarstes Heidentum dünkte. Er hatte einen freilich nicht sehr erwünschten Bundesgenossen in Fichte, der eine tote Natur als eigentliches Nichtsein, Hemmung und Schranke des Geistes behauptete. Im gleichen Jahre, da sein Werk über Indien erschien, beschäftigte sich Schlegel auch mit diesem Kampfe von Fichte und Schelling und wies den Gegensatz — wie Schelling selbst — als einen bloß scheinbaren Widerspruch nach. Auch ist Fichtes Ansicht durchaus nicht etwa die Ansicht des Christentums. Wollte er mit dem Vorwurf der Naturvergötterung und Schwärmerei den Pantheismus treffen, so hätte er freilich ganz recht getan. Besonders der Pantheismus der Phantasie,[1] der aller alten Mythologie zum Grunde

[1] Den Ausdruck „Pantheismus der Phantasie" hat Creuzer in seine Symbolik und Mythologie übernommen. Vgl. Band I Kap. I § 5. Auch

liegt, ist die Quelle aller Schwärmerei. Aber Fichte darf die Phantasie nicht aus dem menschlichen Geiste ausreißen wollen. Auch die strengsten Philosophen des Christentums haben die alte Mythologie als eine schöne Symbolik gelten lassen. Mit der Belebung der Natur aber dürfte wohl alle Mythologie und mit ihr auch der wesentlichste Teil der Poesie und bildenden Kunst wegfallen.[1])

Schlegels Angriffe gegen den Pantheismus galten also nicht etwa auch der Mythologie.

Schelling fühlte, daß Schlegels Angriffe auf ihn gemünzt waren.[2]) Er hielt Schlegels Schilderung des Pantheismus, die seine eigene Naturphilosophie schildern sollte, für kraß, höchst allgemein und unvollständig.[3]) Der rechtverstandene Pantheismus ist das älteste und völlig wahre System.[4]) Schelling glaubte die Natur als Gottes Wesen in der untersten Potenz recht wohl begreiflich machen zu können, und er schrieb seine Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit, deren Polemik sich offen gegen Friedrich Schlegel richtete.[5]) Andererseits erkannte er auch das Verdienst Schlegels an, in seiner Schrift über Indien die Schwierigkeit gegen den Pantheismus geltend gemacht zu haben, die in der Erklärung von Gut und Böse liegt. Niemand stimmte auch mehr als Schelling in den Wunsch Friedrich Schlegels ein, daß der pantheistische Schwindel in Deutschland aufhören möge, besonders da Schlegel auch die ästhetische Träumerei und Einbildung dazu setzt.[6]) Den wahren Pantheismus aber verteidigte Schelling als die Lehre von der Göttlich-

bei Hegel findet er sich: der indische Idealismus ist Pantheismus der Einbildungskraft.

[1]) Vgl. Fichtes neueste Schriften. Hdlbg. Jahrb. 1808, Theol. Philos., S. 139 ff. Vgl. auch die Polemik gegen Adam Müller, ebenda, Philologie S. 236.

[2]) Anfänglich war das natürlich so gewesen. Vgl. Aus Schleiermachers Leben III, S. 315. 411. 424. Aber Schlegel erkannte doch in der christlichen Wendung, welche Schellings Philosophie zu nehmen begann, gerade den höchsten Triumph der wahren Wissenschaft.

[3]) Plitt II, S. 152.

[4]) Ebenda S. 161.

[5]) Ebenda S. 153. 156 f. 161. 163. Boisserée I, S. 79.

[6]) Vgl. Schellings Werke VII, S. 352 f. 409 f.

keit des All, die seine Philosophie in all ihren Formen und Stadien zum Inhalt hat.

Vor allem waren es die romantischen Mythologen, die gegen Schlegels Herabsetzung des Pantheismus protestierten. Denn wenn auch Schlegels Angriffe nicht gegen die Mythologie gerichtet waren, so wurde doch ihre Auffassung der Mythologie als Pantheismus angegriffen, in dem sie die göttliche Uroffenbarung erkannten.

Görres verteidigte in seiner Mythengeschichte den Pantheismus gegen Friedrich Schlegel: er war die älteste Form der Religion; auch das Christentum noch ist Pantheismus.[1]) Windischmann sekundierte Görres in den Heidelberger Jahrbüchern.[2]) Arnold Kanne, der unter den ersten die Bedeutung Indiens für die Geschichte der Religion erkannt hatte, hielt auch den Pantheismus für die älteste Naturphilosophie und Schlegels Auffassung für ganz falsch.[3])

Zur Fratze aber wurde die Polemik gegen Schlegel bei dem Bamberger Professor Othmar Frank. Er setzte den Ursprung des Pantheismus, den er gegen Friedrich Schlegel verteidigte, nicht nach Indien, sondern nach Persien, denn er stand auf einem parsischen Standpunkt und hatte allen Ernstes die Tendenz, die Lichtlehre in Deutschland wieder herzustellen.[4])

Molitor dagegen erklärte den Pantheismus für unfähig aller Poesie. Aus ihm kann die neue Philosophie nicht hervorgehen, die den Keim zu einer unendlichen Poesie in sich trägt.[5])

---

[1]) Vgl. die Vorrede, S. 18. 31.

[2]) 1810, Heft 11, S. 119.

[3]) Pantheum der ältesten Naturphilosophie, Tübingen 1811. Hegel noch identifizierte im Gegensatz zu Schlegel indische und pantheistische Poesie, Ästhetik I, S. 471 f. Vgl. auch Schopenhauer über den Pantheismus, Parerga und Paralipomena V, S. 111 ff.

[4]) Vgl. De Persidis Lingua et Genio, Nürnberg 1809. Das Licht vom Orient 1808. De affinitate quae linguae sanscredamicae cum ea Persarum ita conjuncta est ... mit einem Anhang: Über die Sprache und Weisheit der Indier von Friedrich Schlegel, Nürnberg 1809.

[5]) Ast's Zeitschrift I, Heft 4. Ast schränkte Schlegels Tadel des Pantheismus erheblich ein. Ebenda Heft 3. Bouterwek in seiner Religion der Vernunft und Köppen in seinem Wesen der Philosophie standen auf

Es wäre eigentlich natürlich gewesen, daß die Dichter gegen Schlegels Antipantheismus protestierten. Denn in aller Dichtung fast weht ein pantheistischer Geist. Aber Friedrich Schlegel hatte gerade in einem Dichter den streitbarsten Mitkämpfer gegen den Pantheismus. Eichendorff sprach Friedrich Schlegel als einzigem Romantiker — außer Görres — die echt katholische Gesinnung zu.

Der tiefste Grund in Eichendorffs Dichten und Denken ist seine religiöse Auffassung und Durchdringung des gesamten Lebens. Die Überzeugung von dem unzertrennlichen Bunde zwischen Poesie und Religion gibt der Ästhetik Eichendorffs einen ungeheuer einseitigen Standpunkt.[1] Wie die alte Poesie im Mythos, so wurzelt die neue Poesie im Christentum. Aber dem Protestantismus fehlt die poetische und symbolische Weltanschauung. Die Romantik ist das Heimweh des Protestantismus nach der alten Kirche. Aber es fehlte der deutschen Romantik an dem Boden einer echt katholischen Gesinnung. Sie spielte mit dem Heiligen und artete in ein ästhetisches Christentum aus. Sie bediente sich aus dem Bedürfnis nach poetischen Formen der christlichen Mythologie, wie man sich früher der griechischen Mythologie bedient hatte. Ihr zweiter Irrweg ist der Pantheismus, dessen Quelle die phantasierende Naturvergötterung der Naturphilosophie ist. Christlich aber ist nur die Naturanschauung, welche in ihr das Geheimnisvolle und Symbolische, den in ihr gebundenen Geist erkennt, der von Erlösung träumt.

Das war ganz die Naturanschauung Friedrich Schlegels, der darauf seine christliche Naturmythologie gebaut hatte. Auch Eichendorffs eigene Dichtung ist eine Einsenkung des Christentums in die Natur, wie Schelling es von der neuen Mythologie erwartete. Aber Eichendorffs und Schlegels Gedanken und Empfindungen beruhen doch auf einem sehr verschiedenen Grunde, sodaß auch Eichendorffs Gedichte mit Schlegels christlicher Naturmythologie nicht viel gemein haben.

Schlegels Seite. Schlegel selbst hielt für die beste Antwort auf die „Neckereien" eine zweite Ausgabe des Werkes über Indien. Boisserée I, S. 79.

[1] Vgl. Zur Geschichte des Dramas und Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands.

Es fehlte Friedrich Schlegel an einem unmittelbaren Naturgefühl. Er mußte die katholische Mystik in die Natur hineindeuten, um sie zu symbolisieren. Eichendorffs Naturgefühl dagegen ist selbst schon Religion. Er faßte die Gottheit in der Natur auf. Die religiösen Stimmungen, welche die Natur in ihm auslöste, verdichteten sich zu den Formen des Katholizismus. Er hob mehr das Christentum aus der Natur heraus, als daß er es in sie senkte. Der Erfolg aber ist auch bei ihm eine christliche Naturmythologie.

Die bunten Farben des Frühlings sind der Schleier der heiligen Jungfrau. Der mit Sternen durchwobene Himmel ist ihr Mantel, mit dem sie, die heilige Nacht, den müden Wanderer zudeckt. Ihr himmlisches Bild zieht, gleich einem Liede, Sehnsucht weckend durch Täler, Wiesen und Wogen. Im Herbste geht sie als eine wunderschöne Frau mit goldenen Haaren durch die Felder und schläfert die Blumen ein, während die Vögel in die Ferne ziehen, wo auf der Gruft des Benedeiten Engel Hosianna singen. Sie steht auf dem Felsen, an dem die Wogen des Meeres zerschellen. Sie wendet die Gewitter und segnet vom Regenbogen das weinende Gefilde. Mit dem Kindlein im Arm wacht sie über den Landen. Am Morgen geht der Herr durch Wald und Felder. Seine Hand führt den Zug der Wetter. Er zündet die Sterne an, geht in der Nacht über die Gipfel und segnet das stille Land. Er zeichnet noch vor Sonnenaufgang die Konturen der Welt, welche die Morgenröte mit ihren Farben ausmalt. Und ein Engel blickt durch die Stille aus goldenen Locken. Eh noch die Sonne versinkt, gehen Engel durch die goldenen Funken in den Tälern, das gibt in Blumen und Zweigen das leuchtende Strahlen.

Das schönste und vollendetste Beispiel für eine solch dichterische Symbolisierung einer religiösen Naturstimmung ist die wundervolle Legende: Die Flucht der heiligen Familie.

Als die Schatten schon länger durch die kühle Abendluft fallen, schreitet die heilige Familie auf ihrer Flucht durch den Wald. Die ganze Natur nimmt teil an ihrem Schicksal. Die Lüfte fächeln kaum. Es sind die leisen Flügel der Engel, die das Kindlein im Traume sieht. Die Johanniswürmchen weisen der Mutter Gottes den Weg durch die Wildnis.

Süßes Schaudern geht durch das Gras, wenn es der Saum ihres Mantels streift. Die Bäche und Wälder lassen ihr Flüstern, damit sie die Flucht nicht verraten.

> Und das Kindlein hob die Hand,
> Da sie ihm so Liebes taten,
> Segnete das stille Land,
> Daß die Erd' mit Blumen, Bäumen,
> Fernerhin in Ewigkeit
> Nächtlich muß vom Himmel träumen.
> O gebenedeite Zeit.

Eichendorff lieh seine eigene religiöse Empfindung der ganzen Natur. Das Rauschen der Bäume und Gewässer ist ein Beten zu Gott. In der Nacht sehnt sich die Natur nach dem göttlichen Lichte. Sein religiöses Naturgefühl machte die ganze Natur zum Leben der Gottheit. Die Zeiten des Morgens, des Abends und der Nacht, der Frühling und der Herbst, sie sind nur Sinnbilder eines ewigen Lebens. Die Sterne sind das goldene Heer zum ewigen Morgenrot, die Wächter und Tröster über dem wilden Meere mit seinen Stürmen und Klippen. Der Regenbogen ist die Brücke zur ewigen Heimat. Die Natur weckte dem Dichter die Sehnsucht nach dieser Heimat. Davon zeugen seine Lieder an die heilige Mutter Maria und an den heiligen Josef.[1]) —

Friedrich Schlegels Schrift über die Sprache und Weisheit der Indier, welche den Kampf um den Pantheismus heraufbeschwor, erregte auch den Kampf um die indischen Götter. Eine wahrhafte Indomanie griff um sich. Die romantischen Mythologen begrüßten Indien als das Mutterland unseres Geschlechtes, seine Mythologie als erste und höchste Wahrheit und Offenbarung.[2]) Die Dichtkunst zeigt sich, von einiger Spielerei mit indischen Götternamen abgesehen, von

[1]) Für diese Sehnsucht fand Eichendorff auch einmal die Form in einer anderen Mythologie: in der malaischen Sage von der Götter Irrfahrt. Der Göttervater fischte die Erde aus dem Meere empor. Die Götter fuhren voll Neugier zu dem jungen Lande. Sie können den Rückweg nicht mehr finden. Nun sehnen sie sich ewig nach der himmlischen Heimat und dem klagenden Vater, der sie im Winde grüßt.

[2]) Kanne und Görres waren die Stimmführer des Chores, der von Baggesen in seinem Klingklingel Almanach, Tübingen 1810, mit Laune verspottet wurde.

der neu erwachten Mythologie nicht tiefer beeinflußt. Aber Friedrich Schlegel hatte seinem Indienbuch reichhaltige Übersetzungen aus der indischen Mythologie beigegeben, und denen folgte eine Fülle von Übersetzungen.[1] Außerdem wurden die Bilder der indischen Götter mannigfach veröffentlicht. Die griechische Mythologie trat in den Hintergrund.[2] Diese Indomanie war ihrem Ursprung und Wesen nach gar nichts anderes wie der Katholizismus der Romantik. Das merkte Goethes scharfes Auge sofort, und er protestierte dagegen.

Goethe nahm Ärgernis an Schlegels indischer Abhandlung. Er merkte, daß Schlegel damit nur gewisse Gesinnungen nach und nach ins Publikum bringen und sich mit einem gewissen ehrenvollen Schein als Apostel einer veralteten Lehre darstellen wolle. Der Teufel soll samt seiner Großmutter wieder eingeführt werden. Die poetische Auffassung der katholischen Mythologie macht nur noch lächerlich oder gar verhaßt. Schlegel wird gewiß in der Rezension seiner — Goethes — Schriften Gelegenheit nehmen, die ästhetische Kultur, den Polytheismus und Pantheismus verdächtig zu machen.[3]

Was Goethe an den indischen Göttern so sehr abstieß, das war die Ungeheuerlichkeit und Häßlichkeit ihrer Form und die Grenzenlosigkeit ihrer Erscheinung. Seine Götter mußten von plastischer Schönheit sein, wie die Götter der Griechen. Er ist denn auch nicht müde geworden, seinen Fluch über die indischen Ungeheuer auszusprechen. Er kämpfte mit scharfen Xenien gegen sie, denn er wollte im Göttersaal keine Bestien haben. Diese indischen Götzen waren ihm als die Verkörperung des Absurden ein Graus. Gott hat den Menschen nach seinem Bilde gemacht und kam dann selbst als Mensch herab. Barbaren versuchten, sich Götter zu bilden. „Allein sie sahen verflucht garstiger als Drachen." Wer wollte Schande und Spott nun weiter steuern, verwan-

[1] Für die Ramayana verweise ich auf Böckings Zusammenstellung in A. W. Schlegels Werken III, S. 28. Vgl. S. 61.

[2] Selbst Jakob Grimm fand damals in der indischen Mythologie eine Weichheit und Gemütlichkeit, welche der griechischen fehlt. „Die griechischen Mythen scheinen viel glaubhafter, aber die indischen sind doch glaublicher." An Görres, 20. März 1810. Görres, Briefe II, S. 92.

[3] An Reinhard, 22. Juni 1808. XX, S. 54 ff.

delte sich Gott zu Ungeheuern? Der Ost hat denn auch diese Bestien mit Elefantenrüsseln, diese Schlangen und Urwelt-Schildkröten längst verschlungen. Aber Goethes Fluch galt nur der plastischen Kunst. Die indischen Dichter sind durchgedrungen, denn sie haben uns von den Fratzen befreit. Auch in den Noten und Abhandlungen zum westöstlichen Diwan kommt diese „verrückt-monstrose Religion“ schlecht fort. Er konnte es wohl begreifen, wie Mahomeds einfache Gottesverehrung den heftigsten Vernichtungskrieg gegen die indischen Fratzen und Ungeheuer führen mußte, die noch jetzt jedem reinen Gefühle verhaßt sind. Die indische Lehre taugt von Haus aus nichts, und ihre vielen tausend Götter verwirren gegenwärtig nur noch mehr die Zufälligkeiten des Lebens, fördern Leidenschaft und Laster.

Auf solche Angriffe hin nahm J. G. L. Kosegarten in seiner schönen Rezension des Diwans die guten Indier gegen Goethe ein wenig in Schutz.[1]) Goethe war liebenswürdig genug, die Billigkeit dieser Verteidigung einzusehen. War doch Kosegarten sein Führer gewesen, da er als Fremdling mit großer Neigung im Osten wandelte. „Den Maßstab griechischer äußerer Wohlgestalt darf man freilich da nicht anlegen, wo von inneren großen Geisteseigenheiten die Rede ist.“ „Möge mich bald ein gutes Geschick in diese Reiche zurückführen!“[2])

Ein dritter Kampfplatz von Goethes Polemik war sein Briefwechsel mit Boisserée. Er verehrte wohl den Geist und die Weisheit der indischen Sagen sehr hoch, auch weckte die Poesie eines Kalidasa seine wärmste Liebe. Aber ihre Bilder durfte er nicht sehen, die verdarben ihm gleich die Phantasie „bis zum Verfluchen.“[3]) Wenn er sich auch einmal durch Schlegel, dessen Gegenwart manchen Ausblick nach Indien eröffnete, nicht unwillig dort hinüber führen ließ, so konnte ihn doch auch dies nicht mit den indischen Frömmlingen und Göttern befreunden. Nur ihre Apsaren fand auch er liebenswürdig und schön. Waren sie doch die Tänzerinnen des

[1]) A. L. Z., November 1819. Nr. 237 f.

[2]) An Kosegarten, 20. Dezember 1819. XXXII, S. 137.

[3]) Boisserée I, S. [illegible]

Himmels, den Bajaderen ähnlich, von den Dichtern als Urbilder der Schönheit und Anmut aufgeführt, wie die Charitinnen bei den Griechen.[1] Boisserée teilte Goethes Ansicht über die indischen Götterungeheuer dermaßen, daß er keine Gelegenheit vorbeigehen ließ, Goethes Bannflüche aus den Xenien vorzulesen.[2] Er äußerte den Wunsch, daß Goethe auch die ägyptischen Fratzen, die man nicht minder ungebührlich erhebt, mit in seinen Bannfluch aufgenommen hätte, und Goethe schrieb wirklich das Gedicht:

> Auf ewig hab ich sie vertrieben,
> Vielköpfige Götter trifft mein Bann,
> So Wischnu, Kama, Brama, Schiven
> — — — — — — — — — —

Und nun soll er sich am Nil gefallen und hundsköpfige Götter groß heißen. „O wär ich doch aus meinen Hallen auch Isis und Osiris los." Ihm waren eben alle neuen Götter und Götzen gleich verhaßt. Die griechischen Götter genügten ihm.

An A. W. Schlegel hatte Goethe geschrieben, er könne zwar der indischen Kunst, insofern sie plastisch ist, nicht günstig sein, da sie die Einbildungskraft, statt sie zu sammeln und zu regeln, zerstreue und verwirre. Aber er gehöre doch gewiß zu den redlichsten und beständigsten Verehrern jener Dichtkunst, die aus den abstrusesten Regionen des Geistes durch alle Stufen des inneren und äußeren Sinnes und auf die bewunderungswürdigste Weise hindurchführe.[3] A. W. Schlegel aber fand es närrisch, daß der alte Herr die indische Poesie loben will, aber die Mythologie durchaus verwerflich findet. Man kann nicht die Früchte eines Baumes loben, Stamm und Wurzel aber schelten. Auch die griechischen Idole sind einst sinnbildliche Ungeheuer gewesen.[4]

August Wilhelm war durch seinen Bruder wie zum indischen Studium so auch zur Abwehr gegen Goethe aufgestachelt worden. Friedrich packte ihn bei der Ehre: als

[1] Ebenda II, S. 480. Vgl. über die Apsaren: A. W. Schlegel, Anm. zum 2. Gesang der Herabkunft der Göttin Ganga. III, S. [illegible]

[2] Ebenda S. 48[illegible].

[3] 15. Dezember 1824.

[4] Boisserée I, S. 404.

erster deutscher Brachmine sei er verpflichtet, sich der indischen Sache anzunehmen und es Goethe nicht so ausgehen zu lassen, daß er draußen unverständig und wie ein Rohrsperling auf alles Indische schimpfe.[1]) August Wilhelm nahm denn auch einmal öffentlich Gelegenheit, sich seiner Brachminenverpflichtung zu entledigen. In seiner Indischen Bibliothek (Bonn 1820) gab er unter der Überschrift: Indische Dichtungen eine Reihe von Darstellungen aus der indischen Mythologie, die nur aus den echten Quellen geschöpft sein sollten. Da die Mythologie ihrem Wesen nach Poesie ist, so war ein dichterischer Vortrag dabei ganz an seiner Stelle. William Jones hat Gegenstände der indischen Mythologie lyrisch besungen. Aber die epische Darstellungsart schien Schlegel am besten für die Belehrung geeignet. Er scheute sich auch nicht, dem klassischen Altertum Ausdrücke abzuborgen. Denn wenn er auch alle Vergleichungen ablehnen mußte, so erkannte er doch die allgemeine Ähnlichkeit der Mythologien an. Es ist immer die ihrem Wesen nach unwandelbare, wie wohl in ihren Erscheinungen vielgestaltige Natur, abgespiegelt in dem menschlichen Geiste, dem überall dieselben Ahnungen, Bedürfnisse und Strebungen eingeboren sind. Schlegel wollte keine Übersetzung, sondern eine freie Nachbildung. Und gerade jetzt mußte die Gunst einer dichterisch freien Einkleidung für die indische Mythologie in Anspruch genommen werden. Denn in England, wo Männer wie Jones, Robertson und Maurice über das Große und Schöne in jenen uralten Überlieferungen menschlich und philosophisch gesprochen hatten, war eine Partei aufgekommen, welche — zu Bekehrungszwecken — die indische Götterlehre als verruchtes Heidentum beschimpfte.[2]) Mit den gleichen Mitteln könnte man auch die griechische Mythologie, diese reizende Bezauberung der Welt, als ein Gewebe sinnloser und abscheulicher Abgeschmacktheiten vorstellen. Freilich wird man auf solche Weise niemals dahin gelangen, den Ursprung dieses dichterischen Glaubens und dieser wahrgeglaubten Dichtungen

[1]) Briefwechsel S. 631.

[2]) Vgl. besonders W. Ward, a View of the History, Literature and Religion of the Hindoos, London 1817.

zu begreifen und sie geschichtlich und philosophisch zu entziffern. „Auch unter uns hat neuerdings ein Mann von größtem Ansehen einen harten Bann über die indische Götterlehre ausgesprochen, jedoch mehr im Sinne eines vom Heidentum zum Islam bekehrten, als eines methodistischen Predigers." Indessen mögen Brahma und die übrigen Götter ihre Sache gegen diesen neuen Zeloten selbst führen, indem sie in ihrer wahren Gestalt auftreten.[1])

Aber Goethe stand in seinem Kampfe gegen die indischen Götter nicht allein.

Wilhelm von Humboldt erfuhr durch Schlegels indische Bibliothek und mündlich durch Wolf, daß Goethe der Sanskritdichtung nicht hold sei, und er teilte mit ihm durchaus dieselbe Empfindung, so sehr ihn auch die Sanskrit-Sprache fesselte. Auch er vermißte in dieser Dichtung das schöne Maß und die Haltung der Griechen und Römer. Schlegels „Verwandlung der klaren Butter in lauteres Öl" gab für ihn der Sache nach wenig Reiz mehr.[2]) Später erkannte er freilich in der unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannten Episode das Muster einer echt philosophischen Dichtung an, in der Poesie und Philosophie noch eine Einheit bilden.[3]) Auf die Übersendung dieses Aufsatzes hin schrieb Goethe ihm zurück, er sei dem Indischen keineswegs abgeneigt, aber er fürchte sich davor, denn es ziehe seine Einbildungskraft ins Formlose und Difforme. Käme es aber unter der Firma eines werten Freundes, so werde es immer willkommen sein.[4])

Schelling, den eine geistige Verwandtschaft mit Goethe verband, fand Goethes Ausdrücke über die Unformen der indischen Götter zwar stark, aber nicht eben ungerecht. Nur

[1]) Vgl. Schlegels Übersetzung von Chézys akademischer Vorlesung: Die Einsiedelei des Kanadu, welche die Gleichheit der griechischen und indischen Mythologie und den Monotheismus der indischen Mythologie nachzuweisen sucht. IV, S. 278ff.

[2]) Vgl. Briefwechsel (hrsg. v. Leitzmann) S. 162 und 255. Vgl. auch Humboldts Sonett: Die althellenischen Gestalten W. VI, S. 624.

[3]) Nur am Vorzug des Plastischen stand ihm damals die indische Poesie hinter der griechischen zurück. Vgl. W. I, S. 96ff. und die Vorerinnerung zu seinem Briefwechsel mit Schiller.

[4]) 22. Oktober 1826.

wollte er einen Zusatz von Unmut darin wahrnehmen, an welchem der auffallend reelle und doktrinelle Charakter der indischen Götter und die allzu fühlbare Unmöglichkeit, auf sie die bloß idealen Erklärungen der griechischen Götter anzuwenden, einigen Teil haben möchten. Schelling zeigte gerade an den indischen Göttern, daß die Mythologie unmöglich eine poetische Erfindung sein und poetisch nie erklärt werden könne. Darum paßte die Goethesche Anschauung gut zu seinen Zwecken.[1])

Goethe gewann auch in dem jungen Deutschland einen Bundesgenossen. Für die jungdeutsche Richtung nämlich bedeutete die indische Weltanschauung das ganz vom politischen Leben losgelöste, untätig beschauliche Dasein. Darin aber erblickte man die größte Gefahr für den Fortschritt und die Verjüngung des Lebens. Wienbarg widmete der indischen Mythologie einen besonderen ästhetischen Feldzug.[2])

Als Hebbel die indischen Sagen von Adolf Holzmann besprach, tadelte er es, daß die Gebrüder Schlegel in ihrer an sich gerechten Begeisterung für Indien nicht Maß noch Ziel zu finden wußten, und er freute sich, daß Goethe, der treue Hort der Zeit, seiner Wächterpflicht nicht vergaß und den indischen Göttern den Zutritt versagte.[3])

Dieser Streit zwischen Goethe und den Schlegel ist von tief symptomatischer Bedeutung. Er ist eine Form jenes großen Kampfes von Klassik und Romantik, der die erste Hälfte des Jahrhunderts durchzieht. Die klassische Weltanschauung kannte nur ein Gesetz: das ästhetische Gesetz der Schönheit

[1]) W. Abt. II, Band 1, S. 23. Schon in der Abhandlung über die samothrakischen Gottheiten hatte sich Schelling gegen alle so beliebt gewordene Ableitung griechischer Vorstellungen aus Indien erklärt. Er wies ausdrücklich darauf hin, daß dies noch vor Goethes Äußerungen im westöstlichen Diwan geschehen sei. Vgl. aber Schelling über die indische Philosophie als ältestes Intellektualsystem und erste Form des Idealismus, z. B. im Bruno IV, S. 316. Über die indische Mythologie, die sich nicht zum Symbolischen erheben konnte, (daher die Leichtigkeit oberflächlich poetischer Köpfe, sie sich anzueignen!) V, S. 423.

[2]) Der starke Einfluß Indiens auf das deutsche Geistesleben trat übrigens erst ein, als Schopenhauers Philosophie einer von den Folgen ihrer Taten enttäuschten Zeit entgegen kam.

[3]) XI, S. 198 f.

und reinen Menschlichkeit. Dieses Gesetz mußte ganz besonders in der Mythologie walten, welche das Reich der Ideale ist. Die Romantik aber wollte etwas anderes. Ihre Götter brauchten nicht schön und menschlich zu sein, sie mußten bedeutend und von mystischer Symbolik sein. Ihr religiöser und philosophischer Sinn, nicht ihre Gestalt, machte sie zu Idealen der Romantik. Die Mythologie war für die Romantiker nicht reine Kunst und Dichtung, sondern älteste Religion, was zugleich auch älteste Poesie ist. Man kann auch sagen: Goethe liebte die Mythologie, die Schlegel aber liebten die Mystik. Mythologie und Mystik verhalten sich zu einander wie Klassik und Romantik.

Aber Goethe selbst hat der indischen Mythologie einige Gedichte entnehmen können, die zu seinen allerschönsten zählen.

„Der Gott und die Bajadere" wurde noch vor der Romantik gedichtet, als Goethe im Bunde mit Schiller die Ideale ethischer Balladen aufstellte. Goethe stand damals schon auf der Höhe seines ästhetischen Griechentums. Wie kam es, daß neben den Göttern Griechenlands noch andere Götter Platz finden konnten? Goethes Ideal war die Humanität. Wenn er sie als die reine Form der zur Vollendung ausgebildeten Menschheit faßte, so konnte er keine schönere und passendere Form für sie finden, als die rein menschliche Schönheit der griechischen Mythologie. Aber die Humanität hat auch einen rein christlich-religiösen Gehalt, für den es in der griechischen Mythologie keine Formen gibt. Iphigeniens erlösende Kraft ist ihre reine Menschlichkeit. Nicht die Gottheit, sondern der Mensch erlöst den Menschen. Die Idee der christlichen Erlösung aber ist das nicht. Nach ihr muß der schuldbeladene Mensch sich durch Menschlichkeit der göttlichen Gnade würdig machen, um von Gott erlöst zu werden. Goethe erkannte auch dieses Ideal der Erlösung an. Aber er konnte es nicht in der griechischen Mythologie zur Form bringen. Diese Idee ist dem Griechentume fremd. Die indische Mythologie aber ist dem Christentume näher verwandt. Eine Darstellung in der indischen Mythologie mußte für Goethe vor einer rein christlichen Darstellung die poetische Ferne und Interesselosigkeit voraus haben. Die indische Mythologie hat keine

Beziehung zur Gegenwart. Sie ist für den modernen Menschen Poesie. Darum stellte Goethe sein Ideal der christlichen Humanität in der indischen Mythologie dar. Nicht der Erlöser steht diesmal im Mittelpunkte, sondern das verlorene Kind, das sich in tiefem Verderben ein menschliches Herz bewahrt hat und darum der göttlichen Gnade würdig ist. Ihr wird vergeben, weil sie noch lieben kann, und sie schwebt in den feurigen Armen des erlösenden Gottes zum Himmel empor. Schillers lehrhafte Betonung des ethischen Gehaltes in der Ballade ist nicht ohne Wirkung auf Goethes Gedicht geblieben, dem solches früher fremd war. Auch Herders Legendendichtung mag da mit eingewirkt haben. Der Schluß der indischen Legende spricht die ethische Idee der Dichtung ohne Hülle aus: die Idee der Erlösung, die dann unter dem Einfluß der Romantik im zweiten Teile des Faust ihre ganz christlich-katholische Form erhielt.

A. W. Schlegel und Hegel erkannten in der Bajadere eine Schwester der Maria Magdalena. Herder war mit der indischen Legende gar nicht einverstanden. Ob ihm eine liebende Bajadere der göttlichen Erlösung nicht würdig dünkte? Körner aber meinte, es müßte einen eigenen Genuß geben, mythologische Dichtungen verschiedener Völker auf eine solche Art behandelt einander gegenüber zu stellen.[1]) Goethe trug sich denn auch selbst mit dem bedeutenden Plane, den Spuren christlicher Gesinnung in allen Religionen nachzugehen und aus ihren Mythen und Legenden eine Auswahl in dieser Hinsicht zu treffen.

Die Mythologen der Romantik haben Goethes Absicht auf ihre Weise religionsgeschichtlich verwirklicht. Sie fanden die Idee des Christentums in allen Mythologien.

Im Zusammenhang mit der romantischen Neubelebung der indischen Mythologie schuf Goethe, der diese Mythologie wenn nicht als Kunst so doch als Dichtung schätzen konnte, seine zweite indische Legende: die Paria-Trilogie. Ein grausiger Stoff, der in des Dichters Hand schön wird. Auch hier ist es die Idee der Humanität, die in der indischen Mythe dargestellt ist. Das ganze Gedicht ist gleichsam eine humane

[1]) An Schiller IV, S. 57.

Erklärung indischer Ungeheuer. Die Erscheinung eines hohen Jünglings von allerlieblichster Gestalt, den Bramas schönes Denken aus dem ewigen Busen schuf, versucht die schöne Frau des hohen Bramen, auf daß sich Brama dem niedrigen Paria in Wirken und Handeln offenbare, denn er selbst erscheint nicht. Aber wer sich zu ihm kehrt, ob Brame oder Paria, findet Gehör vor ihm, denn er läßt alle gelten. Und wenn er die schöne Bramenfrau gräßlich zu einem grausenhaften Ungeheuer umschafft, so kommt das dem niedrigen Paria zugute, der daran seine Gerechtigkeit erkennt.

A. W. Schlegel hatte in Goethes Bann über die indische Götterlehre die Intoleranz eines vom Heidentum zum Islam bekehrten Predigers erkannt. Das ging auf Goethes west-östlichen Diwan. Goethe konnte zwei Religionen anerkennen: die, welche das Heilige in der schönsten Form, und die, welche es ganz formlos verehrt. Die griechische Mythologie ist die Verehrung der schönsten Heiligkeit. Ihre ganz formlose Verehrung ist der Islam und die persische Naturreligion.

Der westöstliche Diwan entstand im Anschluß an Goethes orientalische Studien, welche durch die Romantik geweckt wurden. Ein Erlebnis seiner ewig jungen Liebe fand hier seine Verklärung. Das orientalische Gewand gab die poetische Form und Ferne. Wie ein Blumenmuster auf diesem Gewande ist orientalische Mythologie darüber gestreut. Auffallend mäßig und bezeichnender Weise am öftesten die schöne Gestalt der lieblichen Huri, Mahomeds Mythologie. Wie viel Schönes weiß nicht der Dichter in den Noten und Abhandlungen vom Koran zu sagen, dessen geisterhebender, den Menschen auf die Einheit seines eigenen Innern zurückweisender Glaube an den einigen Gott, Ergebung in seinen Willen und Vermittlung durch einen Propheten mit unserm Glauben und unserer Vorstellungsweise übereinstimmt. „Was sollte den Dichter hindern, Mahomeds Wunderpferd zu besteigen und sich durch alle Himmel zu schwingen?“ Warum sollte er nicht ehrfurchtsvoll jene heilige Nacht feiern, wo der Koran dem Propheten gebracht ward? Hier ist noch gar manches zu gewinnen. Mit Mahomeds Religion vertrugen sich — dem Koran gemäß — die Sagen und Legenden des alten und neuen Testamentes ganz von selbst; Goethe zog

sie denn auch reichlich zu Beispielen und Vergleichen heran. Auch der heilige Georg fügte sich der Versammlung. Und wie um die einseitige Heranziehung orientalischer und christlicher Mythologie zu entkräften und seinen geliebten Griechengöttern ihre Rechte nicht zu schmälern, stehen auch Phöbus und Cupido, Mars und Saturn in diesem weiträumigen Göttersaal, wenn sie sich in dieser Umgebung auch eine leichte Ironie gefallen lassen müssen.[1])

Im allgemeinen machte Goethe gleich den Dichtern der Parsen die „Naturgegenstände“ zum „Surrogat der Mythologie“. „Rose und Nachtigall nehmen den Platz ein von Apoll und Daphne.“

Wo man das eigene Herz Goethes am deutlichsten schlagen hört, wo seine eigenste Religion zu Worte kommt, das ist im „Vermächtnis des altpersischen Glaubens“. Auch Goethes Gottesverehrung gründete sich, wie die der alten Parsen, auf das Anschauen der Natur. Auch er wendete sich, den Schöpfer anbetend, gegen die aufgehende Sonne, als der auffallend herrlichsten Erscheinung, und vergegenwärtigte sich täglich die Glorie dieses herzerhebenden Sonnendienstes. So konnte er auch die angenehme, fromme Pflicht nachfühlen, in Gegenwart des Feuers, dieses Sonnenstellvertreters, Gebete zu verrichten, und sich vor dem unendlich Empfundenen zu beugen. Bei ihm blieb es freilich edle und reine Naturreligion. Das mentale Gebet, das alle Religionen einschließt und ausschließt, entwickelte sich bei ihm immer von neuem als flammendes, beseeligendes Gefühl des Augenblicks. Zoroaster verwandelte die kindlich frohe Verehrung einer aufgehenden Sonne in einen umständlichen Kultus. Aber die alten Parsen verehrten nicht nur das Feuer. Ihre Religion ist durchaus auf die Würde der sämtlichen Elemente gegründet, insofern sie das Dasein und die Macht Gottes verkündigen. Und wieder ist Goethes eigenste Religion herauszuhören, wenn er die wohltätigen Folgen einer so zarten Religion schildert, welche

[1]) Da sagt er etwa: die Sonne, Helios der Griechen, Zeit der Flora, wie das Griechenvolk sie nennet, Aurora, die Strohwitwe, ist in Hesperus entbrannt. Einen Vergleich des Firdusi mit Homer aber will Goethe nicht dulden, so wenig als den Vergleich des Homer mit den Nibelungen. Sie müßten in jedem Sinne neben ihm verlieren.

auf die Allgegenwart Gottes in seinen Werken der Sinnenwelt gegründet ist. Er stellte diese Religion der himmlischen Gestirne, des Feuers und der Elemente, jener verrückt monströsen Religion, dem indischen Götzendienste, mehrfach entgegen. Auch konnte er wohl begreifen, daß einer solchen Verehrung der gottähnlichen Wesen in freier Welt die griechische Anbetung der Götter in Wohnungen unter Dach verhaßt sein mußte. Wie er denn auch von der Einmischung der christlichen Religion in die Naturreligion der alten Parsen mancherlei Verdrießlichkeiten und großes Unglück herleitete. Nur vielfache Ableitungen, so gestand er selbst, haben ihn verhindert, die so abstrakt scheinende und doch so praktisch eingreifende Sonn- und Feuerverehrung in ihrem ganzen Umfange dichterisch darzustellen, wozu der herrlichste Stoff sich anbietet. Möge ihm gegönnt sein, das Versäumte glücklich nachzuholen. Es war ihm leider nicht mehr gegönnt.

Das alles beweist aber, wie das Kostüm des westöstlichen Diwan nicht so ganz zufällig und willkürlich und nicht nur aus einer romantischen Neigung entstand.

Im Zusammenhang mit den Arbeiten zum Diwan entstand dem Dichter auch der wenig bekannte Plan zu einer orientalischen Oper. Er studierte damals Dietz' Denkwürdigkeiten und dessen Streitigkeit mit Hammer, sowie Hammers orientalische Fundgruben und Knox' Ceylon. Besonders wert erschien ihm Heydes persische Religion. Und so trat ihm ein bedeutender Stoff vor die Seele, den er unwillkürlich zu gestalten aufgefordert wurde. Nur geringe Bruchstücke von Feradeddin und Kolaila liegen vor. Aber aus ihnen leuchtet schon der hohe Sinn, den Goethe dieser Dichtung geben wollte. Nicht der Sonnendienst, sondern die Elementenverehrung der Perser steht hier im Mittelpunkt. Denn die Geister aller Elemente schützen und retten reine Liebe und geistige Schöne, Weichheit und Menschlichkeit.[1])

So sollte hier auch die persische Mythologie zur schönen Form seines Humanitätsideales werden.

---

[1]) Goethe nannte die Wasser- und Luftgeister hier auch Undinen und Sylphiden.

§ 6. Die bildende Kunst.

Auch in der bildenden Kunst verwirklichte sich, wie in Dichtung und Philosophie, die neue Mythologie. Philipp Otto Runge wurde der Maler der Romantik, weil er das Christentum in die Natur einzupflanzen suchte.

Dieser geniale Künstler konnte unmittelbar an die Dichter und Denker der Romantik anknüpfen. Ludwig Tieck, sein Freund und Berater, hatte die Idee einer allegorischen Landschaft aufgestellt, welche den Geist des Christentums sinnbildlich in der Natur zur Anschauung bringt. Novalis hatte eine Landschaft ganz mythologisch als Dryade oder Oreade angesehen. In Brentanos verwildertem Roman Godwi finden sich Beschreibungen von allegorisch-mystischen Bildern, die auffällig an die bald darauf konzipierten Tageszeiten von Runge erinnern. Die in Gedichtform dargestellten Bilder stellen wirklich Abend und Nacht dar. Man wird bei der hohen Verehrung, die Runge für Brentano empfand, vielleicht an eine Anregung denken können. Und endlich fand Schelling in seiner Kunstphilosophie das Ideal der Landschaftsmalerei darin, daß sie die empirische Wahrheit der Natur als eine Hülle gebraucht, durch die sie eine höhere Art der Wahrheit durchscheinen läßt.[1])

Es lag eben überhaupt in der Weltanschauung der Romantik, welche sich aus Christentum und Naturphilosophie zusammensetzte, daß sie die Natur zum Sinnbild des göttlichen Geistes machte. Dadurch konnte sie die Naturverachtung überwinden, welche eine Folge des konsequenten Idealismus war. Und dadurch war sie eine neue Mythologie, welche die Göttlichkeit der Natur nicht in objektiven Göttergestalten symbolisierte, sondern in den Symbolen der Natur selbst andeutete. Die Mythologie der Romantik ist nicht eine Verkörperung, sondern eine Vergeistigung der Natur.

So wuchs Runge wirklich aus dem Geiste der Romantik heraus.

Er konnte auch nicht nur in der Idee, sondern auch in der Form an sie anknüpfen. Denn seine Form der Arabeske,

[1]) V, [illegible] 544. Vgl. Schiller, der die Landschaft nur unter der Bedingung als Gegenstand der Kunst zugelassen hatte, daß sie durch Assoziation notwendige Ideen erwecke.

die er für seine Ideen bevorzugte, weist auf Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie hin, welche die Arabeske für die eigentliche Form der neuen Mythologie erklärte.

Runge lernte Tieck zu Ende des Jahres 1801 persönlich kennen, nachdem er seine Werke schon eifrig gelesen hatte. Die Gleichheit ihres mystischen Naturgefühls begründete eine dauerhafte und fruchtbare Freundschaft zwischen ihnen. Daß mindestens im Anfang der schon reifere Dichter das geistige Übergewicht hatte, wird man von vornherein annehmen können. Es ist aber auch leicht aus Runges Briefen und Aufzeichnungen zu ersehen. Was er da einmal als Äußerungen Tiecks mitteilt, das gibt er ein anderes Mal als eigene Ideen wieder und verarbeitet es mannigfach. Aber Tiecks Einfluß kann die von Anfang an hervorleuchtende Eigentümlichkeit Runges nur bestärkt und ihn zu bestimmter Stellungnahme in der gährenden Zeit ermutigt haben.

Von Tieck vernahm er, daß gerade dann, wenn ein Zeitalter zugrunde gegangen war, immer die Meisterwerke aller Kunst entstanden, und daß diese Werke jedesmal gerade den höchsten Geist der zugrunde gegangenen Religion in sich getragen hätten. Und Runge fühlte, daß man wieder daran war, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen: „Wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist luftiger und leichter als das bisherige ...“[1]) Diese historische Einsicht gab den Ideen zu einer neuen Kunst, welche sich in ihm bildeten, vor ihm selbst die Berechtigung. Und vor Goethe.

Die Weimarer Kunstfreunde stellten damals, um der romantischen Kunst zu steuern, Preisaufgaben aus der griechischen Mythologie und empfahlen ihre Behandlung im Sinne der Antike, indem sie das Hauptgewicht auf die historische Komposition legten.

Runge, dessen Mentor vor seiner Begegnung mit Tieck der Maler Hartmann war, ging selbst wohl auf dessen Rat hin an die Ausführung der Preisaufgabe: Achill und Skamander. Er hielt auch anfangs die Komposition ganz historisch. Gleich nach seiner Begegnung mit Tieck aber ist zu bemerken, wie

[1]) Runges Hinterlassene Schriften I, S. 72.

er nun die historische Komposition immer allegorischer gestaltete.[1]) Sie verfiel denn auch in Weimar einer ablehnenden Kritik.[2]) Runge schloß sich nun ganz der Anschauung Tiecks an, daß die in Weimar eingeschlagenen Wege nicht die richtigen seien, und daß die historische Malerei, welche ihre Stoffe der griechischen Mythologie entnahm, sich überlebt habe.[3]) Was er in dieser Zeit über Goethe äußerte, das ist an Heftigkeit von keinem echten Goethefeind übertroffen worden;[4]) aber gerade die tiefe Verehrung, die Runge für den Dichter empfand, ließ ihn solche Worte des Zornes finden. Es war die Selbstwehr eines jungen Genies, das eine neue Kunstmission in sich fühlte, gegen die einem ganzen Geschlecht von einem überragenden Geiste aufgedrungene Nachahmung der Antike, welche das persönliche Erlebnis in vorgeschriebenen Formen und Stoffen zu ersticken drohte. Er hielt seine Überzeugung noch aufrecht, als er Goethe Aug' in Auge gegenüber stand.[5]) Aber seit dieser Begegnung verstummen doch die allzu übertriebenen Anklagen. Goethe seinerseits, weitherzig und human, erkannte in Runge ein Individuum, wie sie selten geboren werden, und wenn dessen Richtung ihn von dem Wege ablenkte, den er für den rechten hielt, so erregte das kein Mißfallen in ihm, sondern er begleitete ihn gern, wohin seine eigentümliche Art ihn trug.[6])

Runge suchte nach Worten und Zeichen für sein inneres Gefühl. Das stellte ihn in Gegensatz zu den Nachahmern der Antike und führte ihn über die griechische Mythologie hinaus zu einer neuen Mythologie, welche seinem persönlichen Naturgefühl die künstlerische Form geben sollte. „Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen.“[7])

Sein inneres Gefühl, das nach künstlerischer Gestaltung rang, war das Gefühl der Liebe in uns und um uns. Aller

[1]) II, S. 77, August 1801. II, S. 112, Januar 1802.

[2]) II, S. 513.

[3]) I, S. 51. Vgl. Tieck II, S. 116.

[4]) II, S. 172 f. 201 f. 223 f. 233.

[5]) II, S. 215. Diese Begegnung hat eine wahrhaft symptomatische Bedeutung, hier standen sich zwei Zeitalter der Kunst gegenüber.

[6]) I, S. 55. II, S. 123.

[7]) I, S. 61.

Kunst voraus geht die Ahnung von Gott und die Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Universum. Das ist, so sagte Runge in Übereinstimmung mit Schleiermacher, Religion. Die Kunst baut also erst auf die Religion. Denn sie bildet zu den religiösen Empfindungen die Symbole, Bilder von Gott oder von den Göttern, welche der Künstler anwendet, um die eigenen Gedanken und Gefühle anderen verständlich zu machen. So entstehen die Gegenstände der Kunst. Ein Kunstwerk entsteht in dem Moment, wenn ich einen Zusammenhang mit dem Universum fühle. Und zu diesem inneren Gefühl sucht man den Gegenstand als Form. In Weimar aber gibt man als erstes den Gegenstand an. Und diesen aus der griechischen Mythologie. Wozu wäre aber noch die alte Mythe notwendig. Die heidnischen Götter sind bloße Zeichen einer längst vergangenen und toten Empfindung.[1] Die Alten bannten die Elemente und Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein, weil sie nur im Menschen die Natur sich regen sahen. So entstand die historische Kunst. Jetzt aber fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil. Wie die Philosophen dahin kamen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so soll der Künstler in der ganzen Natur den lebendigen Geist sehen, den der Mensch in sie hineinlegt. Denn dadurch erst, daß der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her aufdrängt, erlangt alles Bedeutung und Sprache. Außer uns sind die Gestalten der Natur nichts. In uns ist alles. Wenn wir so in der ganzen Natur unser Leben sehen, dann entsteht erst die rechte Landschaft, welche die neue Kunst sein muß.[2] Denn nur in der beseelten Natur vermögen wir uns noch ein Bild der Gottheit zu machen, welche der mystische Punkt unseres Inneren ist. Indem Runge dieses innerste Gefühl, das aus einem mystischen Punkte das Universum ausstrahlt, in echt romantischem Geiste Religion nannte, konnte er mit gutem Rechte von sich sagen, daß er auf den Grund all unseres Glaubens, auf unsere geoffenbarte Religion eine Kunst zu bauen suchen wolle. Solche Kunst könne auch nur aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden.[3] Noch

[1] I, S. 41. 9–15. 45. II, S. 124. 207.
[2] I, S. 16 ff. 24. 79.
[3] I, S. 21. II, S. 148. 170. 182. 201. 206. 215.

hat es keinen Künstler gegeben, der in diesem Sinne Allegorien und Gedanken in einer Landschaft dargestellt hätte. „Ich glaube, daß ich Sie nun ein wenig verstehe, was Sie eigentlich unter Landschaft meinen“, schrieb Runge an Tieck[1]) und beweist damit, daß Tieck ihn zu solchen Betrachtungen angeregt hat.

Der tiefere Grund ihrer Übereinstimmung ist die Gleichheit ihres Naturgefühls. Es kamen für Runge bisweilen Stunden, wo ihm war, als sehe er die Welt sich in ihre Elemente zerteilen, als ob Land und Wasser, Blumen und Wolken, Mond und Felsen Gespräche führten, als sehe er diese Gestalten lebendig vor sich. Und ihm war, als wenn er halb wahnsinnig wäre.[2]) Ganz die gleichen Stimmungen, welche auf einer durch ihre Intensität bis zur Illusion gesteigerten Natureinfühlung beruhen, waren die Quellen von Tiecks Naturdichtungen. Aus ihnen entstanden auch Runges allegorische Bilder. Er dachte wie den Blumen, so der Luft und den Felsen, Wasser und Feuer Gestalt und Sinn geben zu können.

So kam Runge dazu, sich eine neue Mythologie schaffen zu wollen, welche die künstlerische Form seiner innersten Gefühle und Empfindungen sein sollte.

Auch Runge freilich begann vor seiner Bekanntschaft mit Tieck, wie alle Künstler seiner Zeit, mit Gegenständen aus der klassischen Mythologie. Aber da ist es schon auffallend, daß er sie zu Allegorien eigener Ideen machte. Im Triumph des Amor und des Apollo stellte er das Wirken der Liebe und der Kunst im Kreise des menschlichen Lebens dar.[3]) Oder er variiert den allegorischen Sinn einer griechischen Mythe in der Natur. In der „Lehrstunde der Nachtigall“ ist die Nachtigall „auch Psyche, Amor seine Frau“. Die Landschaft unten und die Blumengenien mit Amor oben variieren die gleiche Idee, welche so immer abstrakter und symbolischer erscheint.[4])

Die „Freuden des Weins“ steigern die Offenbarung dieses Elementes vom Rausche des Epheus zu der Trunkenheit von

---

[1]) I, S. 24.
[2]) I, S. 217 u. 222.
[3]) II, S. 182.
[4]) S. 222 f.

Satyr und Bacchantin, aber die Freude und Liebe des Weines in Bacchus und Ariadne bis hinauf zum bewußten Lebensgenusse des Silen.[1]) Ein Gegenstück dazu sind die „Freuden der Jagd", welche die Idee der Göttin Diana in Blumen und Genien mannigfach variieren.

Ebenso ist es in dem Bilde „Arions Meerfahrt", welches das von den romantischen Dichtern so gern besungene Thema nun auch einmal romantisch-malerisch darstellt.[2]) In all diesen mythologischen Bildern ist also die eigentlich historische Komposition durch die allegorische Bedeutung aufgehoben.

Auch biblische und religiöse Gegenstände finden sich bei Runge von früh an und sind wohl auf Anregung Tiecks und Wackenroders zurückzuführen. Der katholische Kultus machte auf ihn, wie auf alle romantischen Naturen jener Zeit, einen tiefen Eindruck. Aber auch hier ist es zu bemerken, wie er die biblischen Gegenstände zu allgemeiner Bedeutung zu erheben suchte. Er strebte Correggio nach, dessen allegorische Malerei auch die Romantik bewunderte. So etwa wird ihm der Stern, der den heiligen drei Königen leuchtet, zum Symbol der göttlichen Seelenführung überhaupt.[3]) Die „Flucht nach Ägypten" ist geradezu als ein Gegenstück zu dem Morgen gedacht, dessen natursymbolische Bedeutung auch in diesem christlichen Gegenstande zur Erscheinung kommt.[4])

Wie aber Runge seine eigensten Empfindungen und Gedanken auch in einer fertigen Mythologie zur künstlerischen Form bringen wollte, das wird in seinen Entwürfen zu Ossian am deutlichsten, welche Stolbergs Übersetzung beigegeben werden sollten, jedoch von Stolberg als „Schlegelisch" abgelehnt wurden.[5]) Runge fühlte in Ossians subjektivem Naturgefühl eine verwandte Saite klingen. Er wollte „die äußere Gestaltung der inneren geistigen Erlebungen", die in diesen Gedichten zu Grunde liegt, und so den Zusammenhang der Ossianischen Gedichte in einem fortlaufenden Epos darstellen

---

[1]) S. 224 f.
[2]) I, S. 332; Diana, S. 349.
[3]) I, S. 249.
[4]) S. 246 f. Vgl. auch „Petrus auf dem Meere", S. 246.
[5]) S. 264.

Er fand die leitende Idee dazu — nicht in Ossian selbst, wie er meinte, — sondern in seiner eigenen Naturphilosophie von Licht und Raum. Die Verhältnisse der Himmelszeichen zu den Helden sprangen ihm zu deutlich in die Augen, als daß sich nicht gewisse Gestaltungen festhalten ließen, ohne jedoch zu bestimmten Gestalten zu werden. Fingal — Oskar — Ossian = Sonne — Mond — Erde = gebend — bringend — empfangend. In der zweiten Hälfte werden diese Gestalten in höher bedeutende, diesen analoge Bilder aufgelöst. Trenmor — Fingal — Ossian = Licht — Strahl — Raum.[1])

Es ist nötig, die Licht- und Farbentheorie Runges darzustellen, welche in diesen Ossianischen Symbolen Gestalt gewinnen sollte, und die gleichzeitig zu Runges Hauptwerk hinüberleitet: den Tageszeiten. Dieses aber bedient sich nicht mehr einer fertigen Mythologie, sondern ist der geniale Versuch einer neuen Mythologie, die sich auf Natur und Christentum aufbaut.

Das Wesen von Runges Weltanschauung ist die durchgehende Analogie von Natur und Religion, die sich gegenseitig symbolisieren. Das stempelt ihn zum echten Romantiker, denn dieses mystische Naturgefühl und diese natürliche Religion war ja der ganzen Romantik eigen. Daher war Jakob Böhme ihr Philosoph. Auch Runge bekannte sich zu ihm und ließ sich in seinen Gedanken von Licht und Farbe und Ton mannigfach von ihm anregen. Auch Schellings verwandte Naturphilosophie hinterließ in Runge ihre Spuren.

Licht und Raum war die erste geistige Existenz der Welt im Unendlichen. Licht und Raum erschienen durch Entäußerung ihrer ewigen Natur in Weiß und Schwarz. Denn soll die Kreatur erscheinen, so muß sich das Wesen seines eigenen Selbst entäußern. Der Teufel hielt die Seele im finsteren Raum gefangen. Gott aber sendete ihr zum Troste das Licht in die Finsternis hinab. Die Finsternis aber konnte es nicht begreifen. Da offenbarte sich das Licht in den reinen

[1]) S. 262. Ossians Gedichte waren damals eine beliebte Stoffquelle für die Malerei. Friedrich und A. W. Schlegel leugneten aber ihre Tauglichkeit für historische Darstellungen. Tieck wunderte sich, daß Runge über Ossian geraten sei. Vgl. besonders A. W. Schlegel, der Ossianische Landschaften sehr empfahl. IX, S. 261.

Farben: Blau, Rot, Gelb. Sie sind das Symbol der Dreieinigkeit. Denn wie die Dreieinigkeit die Brechung des höchsten Lichtes ist, so sind die drei Farben die Brechung des Sonnenlichtes. Gott offenbarte sich in Natur und Religion. Wie das gebrochene Licht die Welt von Finsternis erlöste, so erlöste der am Kreuz gebrochene Christus die Welt von Tod und Hölle und machte das Licht des Himmels im Glauben kund. Seitdem sehnt sich die von der Erdmutter liebevoll festgehaltene Seele zum Lichte empor und will sich durch Reinigung von allen irdischen Begierden zur innerlichen Erkenntnis durchringen und sich mit Gott vereinigen. So sehnt und drängt sich auch alle Kreatur zum Lichte und zur Vergeistigung ihrer kreatürlichen Eigenschaft. Dies geschieht in der Farbe, welche sich dem Lichte hingeben soll, damit sie sich in die Klarheit des lebendigen Wesens auflöse. Durch das Medium der Farbe wird die Finsternis zum Licht erhoben. Der Gang von Finsternis zum Licht ist eine Stufenfolge: die Zeit. Diesem Naturverhältnis entspricht das moralische Verhältnis in uns. Unser Leben von der Nichtexistenz an bis zum höchsten wesenhaften Sein wird durch eigene Tätigkeit und durch Hilfe Christi zur wahrhaften Persönlichkeit und Wirklichkeit empor gebildet.[1]

Diese völlige Analogie seiner naturphilosophischen Farbentheorie mit dem Christentum und dem Leben der Seele ermöglichte es Runge, in seinen Bildern ganz gleichzeitig und mit einem Schlage rein malerische und rein geistige Probleme zu lösen. Das ist die charakteristische Eigenart seiner Kunst.

Im Jahre 1802 faßte er die Idee zu einem Bilde: „Die Quelle". Es sollte eine Quelle im weitesten Sinne des Wortes werden: auch die Quelle aller seiner zukünftigen Bilder, die Quelle der neuen Kunst, auch eine Quelle an und für sich.[2] Eine Nymphe sitzt an der Quelle und spielt mit dem Wasser.

[1] Diese Darstellung ist aus vielen einzelnen und meist sehr dunkel gehaltenen Andeutungen in Runges Schriften zusammengestellt. Vgl. besonders I, S. 17 f. 20. 100, 111, 161 ff. 182. Die Ähnlichkeit mit Schlegels christlicher Naturphilosophie ist auf die gemeinsamen Quellen in Jakob Böhme und Schelling zurückzuführen.

[2] I, S. 19.

Aus seinen Blasen fliegen Genien in die Bäume und Blumen. Die roten, blauen und gelben Blumen drängen sich um die weiße Lilie, welche im höchsten Lichte steht. Die symbolische Bedeutung des Bildes ist etwa die: aus dem lebendigen Worte Gottes, welches das Wasser ist, quillt alles Leben. Das innere Licht der göttlichen Einheit bricht sich in die äußere Verschiedenheit der Natur. Die Natur aber sehnt sich, wieder in die Einheit zurückzukehren. Darum drängen sich die bunten Blumen, welche erst durch die Töne aus der Quelle ihre göttliche Bedeutung erhalten, um die weiße Lilie.

Runge hat dieses Bild nicht ausgeführt. Zwei andere Bilder: „Quelle und Dichter“ und „Mutter an der Quelle“ sind Variationen der gleichen Idee. Das zweite stellt offenbar jene Erdenmutter dar, welche die nach dem Lichte durstende Seele liebevoll in ihren Armen festhält.

Die Quelle ist tatsächlich auch die Quelle der bedeutendsten Bilder Runges geworden und ist auch direkt in sie eingegangen. Es sind die Tageszeiten. Blumen und Kinder blieben die Sinnbilder seiner neuen Mythologie, mit denen er sich wie in einer allbekannten Sprache verständlich machen wollte.

Der Morgen ist die aus dem Nebel aufblühende Lilie: sie ist der Sonnenaufgang, das Licht, das die Farben vertreibt. In dem Gegenstück „Der Abend“ verschlingt wieder die Farbe das Licht. Die rote Rose triumphiert über die sinkende Lilie. Den Tag hingegen beherrscht das Blau, die vom Monde erhellte Nacht das Gelb.[1]) Aber der blaue Tag, der rote Abend und die gelbe Nacht sprechen doch nur von dem weißen Morgen der Lilie, welche das Licht in die Blumenwelt brachte und in ihren Farben lebt. Sie sind doch nur zusammen die Dreieinigkeit des Lichtes, der Morgen ist das Licht, sie sind die gebrochenen Farben.

Das sind die Farbenwerte der vier Bilder, welche in ihrer reichen Symbolik von Blumen und Kindern einen unendlichen Sinn ahnen lassen. Man kann in ihnen die Zeiten des Tages und des Jahres, die Alter des Lebens und der Erde, Aufgang und Niedergang der Dinge erkennen. Die Zeit ist eben die Stufenfolge von der Finsternis zum Licht. Sie blüht, zeugt,

[1]) I, S. 31 f.

gebärt und vernichtet.[1]) Alles bewegt sich im Rhythmus dieser Zeit. Runge selbst hat die Bedeutung seiner Bilder auf das All der Schöpfung und das Leben der geschaffenen Geister ausgedehnt. Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums (Licht). Der Tag ist die grenzenlose Gestaltung der Kreatur, die das Universum erfüllt (Entäußerung des Lichtes). Der Abend ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums. (Die Auflösung der Entäußerung.) Die Nacht ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott. (Die Erhebung zum inneren und höchsten Lichte.)[2])

In den verbindenden Randzeichnungen hat Runge auch die Analogie dieses geistigen und natürlichen Lebens mit der Religion angedeutet. Die Sinnbilder des Christentums sprechen von dem Erlöser, der wie das Licht in die Finsternis kam, sich wie das Licht seines göttlichen Selbst entäußerte und wie das Licht durch seine Auflösung die Finsternis des Todes überwand.

Man hat natürlich viel an den Hieroglyphen herumgedeutet. Runge selbst begann in Verbindung mit Tieck, der diese Bilder als eine neue Kunst begrüßte, eine deutende Dichtung, die aber den Sinn eher umnebelt als erhellt.[3])

Goethe, mit dem sich Runge in der Theorie der Farben mannigfach berührte, und dessen Metamorphose der Pflanze in Runges Blumenarabesken die schönste und stilvollste Darstellung gefunden hat, wollte sich öffentlich und für sich selbst nicht anmaßen, die unendliche Bedeutung dieser rätselhaften Bilder zu entfalten, „welche durchs Allegorische ins Mystische hinübergeht".[4])

Clemens Brentano, der von Liebe für Runges Werk durchglüht war und sich für seine eigenen Romanzen vom Rosenkranz Zeichnungen von Runges Hand — vergeblich — erbat, brachte die Tageszeiten zu Görres.[5])

[1]) I, S. 66. 69. [2]) Vgl. S. 82. 162 f.

[3]) I, S. 52 f. [4]) II, S. 307. 514. 523.

[5]) II, S. [illegible]. Arnim bat Runge um Zeichnungen zu der Einsiedlerzeitung, A. W. Schlegel um solche zu seinen Gedichten. I, S. [illegible] II, S. 301 f. Aber nur zu Tiecks Minneliedern hat Runge einige Zeichnungen aus Entwürfen zu den Tageszeiten beigesteuert. Zu dem Volksbuch der Heymonskinder machte er Entwürfe, die für Görres bestimmt waren. I, S. [illegible] ff.

Und Görres schrieb nun einen überschwenglichen, aber selbst ganz mystischen Kommentar zu Runges Tageszeiten, in die er seine eigene Naturphilosophie hineindeutete. Er nannte sie nicht Arabesken, sondern Hieroglyphik der Kunst, plastische Symbolik. Auf diesem Wege ist der bildenden Kunst allein noch Fortschritt möglich und ihr ein wahrhaft genuiner Bildungskreis geöffnet. Das Vergangene ist vergangen. Jede Zeit muß sich nach ihrer eigenen Eigentümlichkeit ihre Kunst bilden. Die Götter der Alten sind uns gestorben. Das Eigene unserer Zeit ist: ihre freie Allgemeinheit, der Blick über eine weite Vergangenheit, die vergeistigte Ansicht aller Dinge, die Durchsichtigkeit des Lebens für sich selbst und die Macht des Gemeinbegriffes, den keine Besonderheit mehr bindet. So bilde sie denn in dem Medium, in dem sie atmet.[1])

Böttiger aber hielt es in seinen Ideen zur Kunst-Mythologie für ganz unstatthaft, wie es in Runges Arabesken geschehen, den Hellenismus, der sich durch seine ewigen Charaktere selber ausspricht, wieder in den Orientalismus als geistigen Allegorismus unterzutauchen. Die Kunst der Griechen arbeitete sich nicht umsonst aus dem Orientalismus zum Hellenismus empor.[2])

Die Tageszeiten von Runge haben auch in der Dichtung der Romantik ihre Spuren hinterlassen. Nicht nur, daß Runges Freund Ernst Otto v. d. Malsburg sie in Sonetten umschrieb. Das Elfenmärchen von Tieck weist Kinder- und Blumenmotive von Runge auf. Görres paarte in seinen „Kindermythen" ganz nach Runges Weise Blumen und Kinder zusammen.[3])

Auch in ihnen ist immer die christlich-allegorische Bedeutung der historischen Komposition durch Sinnbilder auf dem Rahmen angedeutet.

[1]) Hdlbg. Jahrb. 1808, Philologie I, Heft 2, bei Runge II, S. 515 ff.

[2]) Ideen zur Kunstmythologie I, S. 166 ff. Weitere Urteile von solchen, die den Romantikern nahe standen, und die nicht in Runges Schriften stehen: Boisserée I, S. 114. W. Grimm an J. Grimm, S. 82. 95. Rumohr: Karoline II, S. 345 f. Zu Arnim vgl. Steig S. 287, zu Brentano Zimmer und die Romantik S. 182. 188. 191. In Runges Schriften vgl. Fichte II S. 242. Steffens II, S. 386 f. Urteile und Deutungen anderer: II, S. 526. 530 ff. 540 f.

[3]) Taschenbuch der Liebe und Freundschaft a. d. J. 1806, S. 221—24; vgl. „Glauben und Wissen" S. 97, wo Görres ein Gleichnis von den Kindern in der Arabeske gebraucht.

Die allegorische Landschaft, die Runge vor der Seele schwebte, war bei ihm als Selbstzweck noch nicht hervorgetreten. Ihr eigentlicher Schöpfer wurde Runges Geistesgenosse Friedrich. Er suchte durch die Landschaft selbst „mythisch-religiöse Begriffe“ anzudeuten. Er wollte die neuerwachte Religion in der Natur ausdrücken.[1]

Goethe konnte ein solches Streben bei aller Anerkennung der zarten und frommen Gedanken in einem strengen Kunstsinn nicht billigen, und mit ihm erklärten sich die Anhänger der älteren Richtung dagegen.[2]

Als Friedrich Schlegel in der Europa Nachricht von den Gemälden in Paris gab und dabei seine ganze Kunsttheorie entwickelte, nahm er auch Gelegenheit, auf Philipp Otto Runges Richtung einzugehen. Sie entsprach nicht ganz seinen Wünschen, welche auf die Verherrlichung der katholischen Religion gerichtet waren.[3] Wenn der Künstler den richtigen Begriff der Kunst wiedergefunden hat, daß ihr eigentlicher Zweck die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher

[1] Vgl. Tieck: Eine Sommerreise. Bei Runge II, S. 473, vgl. 329. Loeben, Lotosblätter I, S. 175. G. H. Schubert erzählt in seinen Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft die Bildungsgeschichte unserer Natur nach Bildern von Friedrich, 1808, S. 403—408. Runges Kunst blieb auch sonst nicht ohne Nachfolge. Die Maler Hartmann und Kügelgen, die Brüder Speckter u. a. schlossen sich seiner Richtung an. Cornelius drückte durch seine elementarischen Bilder in der Glyptothek eine ähnliche naturphilosophische Mythe, wie Runge in seinen Tageszeiten aus. Auch Schinkel ließ sich durch Runge zu Bilderprojekten anregen, vgl. Runge II, S. 192 f. 329 540 549. Zu Cornelius vgl. Achim von Arnim, Unbekannte Aufsätze und Gedichte, a. a. O. S. 107 ff.

[2] Fernow in einer Abhandlung „Über Landschaftmalerei“, N. T. M. 1803, Stück 11 und 12. Ramdohr in einem Aufsatz über ein zum Altarblatt bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus, Zeitung für die elegante Welt, 1809, Nr. 12—15. Gegen ihn verteidigte wieder Hartmann die neue Kunst, und zwar im Phöbus, denn das entsprach der Gesinnung seines Herausgebers. 1808 Stück 11 und 12. Vgl. Steig, Kleists Berliner Kämpfe, S. 362 ff. Auch die neun Briefe über Landschaftsmalerei von Carus, Leipzig 1831, schließen sich in ihrer Forderung einer „mystisch-orphischen Landschaftsmalerei“ an Friedrich an, vgl. besonders S. 401. 107 f.

[3] Diese Nachricht wurzelt in den Gesprächen, die Schlegel in Dresden vor seiner Reise nach Paris mit Ludwig Tieck führte, wenn es auch sicher übertrieben ist, daß sie Tieck halb angehöre. Köpke I, S. 176. 338.

Geheimnisse sei, so wird er vielleicht aus dem Wunsche absoluter Originalität merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Nun soll zwar jedes wahre Gemälde eine Hieroglyphe und ein göttliches Sinnbild sein. Aber sicherer als sich seine Allegorien selbst zu schaffen, ist es, sich an die alten Sinnbilder anzuschließen, die durch Tradition geheiligt sind. Die Beziehung auf Runge ist unverkennbar. In seinen Werken hat Schlegel denn auch eine Anmerkung beigegeben: Runge ging den bezeichneten Weg und ist ein Beispiel dafür, wohin es führt, wenn man bloße Naturhieroglyphen malen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung, welche nun einmal für den Künstler den mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und unersetzlichen Nachteil verlassen darf.[1])

Friedrich Schlegel neigte offenbar mehr zu Friedrichs Landschaftskunst. Er selbst wollte seine Gedanken von der Landschaftsmalerei entwickeln, wie der Maler die Natur christlich auffassen und darstellen und dadurch die Geheimnisse der Religion noch von einer ganz neuen Seite verherrlichen könne.[2])

Mit der religiösen Bestimmung der Malerei ist die Frage nach ihren Gegenständen eigentlich schon beantwortet, und Friedrich Schlegel fand das Schwanken der Künstler zwischen alter Mythologie und Geschichte ganz verwerflich. Die griechische Mythologie ist wegen ihrer Sinnlichkeit und ihres Materialismus für die Malerei unbrauchbar. Eher darf sich die Plastik ihrer bedienen. Denn die Plastik stellt das Leben und die Kraft der Natur dar, die Malerei aber ihre sinnbildliche Bedeutung.[3]) Die

[1]) VI, S. 218.

[2]) Dorothea II, S. 449 f. Andeutungen Schlegels finde ich: W. X, S. 236. VI, S. 99 f. 280.

[3]) Vgl. Dorothea I, S. 121: Das Christentum gehört der Malerei, wie die Mythologie der Plastik. Derselben Ansicht war ja auch A. W. Schlegel. Plastik und Malerei verhielten sich eben diesen Geistern wie klassische und romantische Kunst. In der zweiten Fassung der Nachrichten räumte

historischen Gegenstände machen die tiefere Naturallegorie und damit den eigentlichen Zweck der Malerei unmöglich.[1] Die Maler müssen zu der alten Quelle der katholischen Sinnbilder zurückkehren. Außer dem Christentum und dem Naturgefühl bedarf aber die Malerei auch der Nationalität. Der deutsche Maler male deutsch. Die Erweckung der deutsch-christlichen Malerei ist nur von der Religion und der philosophischen Mystik zu erwarten. Oder der Künstler studiere die romantische Poesie, welche religiösen und mystischen Geist atmet. So wird er den Weg in das alte romantische Land zurückfinden und den Nebel antikischer Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen scheuchen.[2]

Die deutsche Kunst ist wirklich diese Wege zum Katholizismus und zur romantischen Poesie gegangen, und sie wurde wirklich christlich und national. Die Nazarener malten statt der griechischen Götter und Helden Maria und Christus, die Heiligen und Martyrer. Cornelius, Overbeck und Schnorr von Carolsfeld malten statt der alten Geschichte aus Dante, Tasso und Ariost und aus Faust und den Nibelungen.

In Schlegels Abhandlung war die Spitze gegen Goethes antike Kunstlehre gerichtet, die mit der Nachahmung der Antike auch die Gegenstände aus der griechischen Mythologie forderte. Auch die romantische Kunst und Ästhetik

---

Friedrich Schlegel wenigstens ein, daß es auch einzelne Gegenstände der alten Mythologie gebe, in welche der neuere Maler einen höheren, geistigen, ja sogar christlichen Sinn hineinlegen kann. Dazwischen liegt das Erscheinen von Creuzers Symbolik und Mythologie.

[1] In den Werken heißt es, was wieder auf Creuzer hinweist: die tiefere Naturbedeutung und geistige Symbolik.

[2] Die Frage, ob Deutschland noch eine neue Kunst erhalten werde, war eine Hauptaufgabe von Schlegels deutschem Museum, welches zu diesem Zwecke die Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat, die Kunstberichte aus Rom von Maler Müller und die Beschreibungen altdeutscher Gemälde von A. v. Hellwig brachte. Vgl. auch Friedrich Schlegel: Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819, Schloß Karlstein bei Prag und Die heilige Cäcilie von Ludwig Schnorr, VI, S. 300—311. Über den Unterschied der heidnischen (sinnlichen) und christlichen (geistigen) Schönheit: VI, S. 216f. X, S. 241. XV, S. 190. Über die Bibel als Quelle und Norm aller Bilder II, S. 13, über das Verhältnis des Christentums zur bildenden Kunst II, S. 14. Italienische Malerei II, S. 123f., über die christliche Symbolik der Malerei II, S. 124.

ging aus dem Bedürfnis nach einer Mythologie hervor. Aber das ist der große Unterschied zwischen dem klassischen und romantischen Mythenbedürfnis: die Klassiker wünschten eine Mythologie, die ganz unabhängig von der Religion nur der Kunst die schönen Formen und Gegenstände darbietet. Die Romantiker aber, die Kunst und Religion nicht trennen konnten, wünschten auch für die Kunst eine religiöse Mythologie. Ihre Sehnsucht nach Mythologie war ebenso religiös, wie ästhetisch. Denn es war die Sehnsucht nach der symbolischen Anschauung des Unendlichen. Mystik und Ästhetik sind bei den Romantikern meist nicht zu trennen. Man kann es so recht an ihrem Kultus der Raphaelschen Madonna sehen, wie sich in diesen hochgestimmten Geistern die Bewunderung eines Kunstwerkes gleich zu religiöser Andacht steigert. So kamen sie auf die Mythologie des Christentums. Und auch die nationale Tendenz der Romantik führte sie zu dem gleichen Ziel. Denn die christliche Mythologie war ja die Quelle der altdeutschen Malerei gewesen.

Auch die jüngeren Romantiker protestierten gegen Goethes Richtung. Selbst ein so überzeugter Protestant wie Achim von Arnim erhoffte eine neue Kirchenkunst, wie ja auch der erzprotestantische Schleiermacher. Arnims „scherzendes Gemisch von der Nachahmung des Heiligen" in der Einsiedlerzeitung[1]) verspottete einen Heiden von der alten griechischen Rasse, der alles plastisch haben muß und daraufhin einmal die Mutter Maria untersuchen will. Er sammelt eine Kollekte zu einem heidnischen Zentraltempel für ganz Deutschland, in dem die griechischen Götter in guten Gipsabgüssen aufgestellt werden sollen. Denn wie soll man ohne Heidentum zur Kunst gelangen.[2])

[1]) Nr. 34, 27. Juli 1808.

[2]) Vgl. dazu, wie Arnim in seiner Novelle Owen Tudor die scharfe Trennung von Antik und Modern verwirrt. Die Jumpers, von denen diese Novelle handelt, die durch Tanz ihre Begeisterung in der Kirche ausdrücken, sind keine künstlichen Heiden, wie die auf ihren Zimmern vergessenen Gelehrten, die vom Geistigen übersättigt nach alten Formen schmachten, die sie doch nicht beleben können. Novellen II, S. 261. Vgl. aber auch III, S. [illegible] über eine Jupiterstatue, die zwar kein Heiliger, aber ein großer Gedanke ist, den man gläubig verehren kann. Vgl. auch V, S. 192 ff. „Traum" (bei Winckelmann von den Göttergestalten des Phidias).

Wilhelm Schlegel richtete im Jahre 1805 ein Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler, dessen Adresse doch etwas überraschen muß. Zwar war auch Wilhelm Schlegel, was die Plastik anbetrifft, der Überzeugung, daß sie sich in der Wahl der Gegenstände wie im Geiste der Behandlung ganz an die Alten anzuschließen habe, und daß die Lehre von Winckelmann und Mengs, die ideale Schönheit sei der Hauptzweck der bildenden Kunst, unfehlbar auf die Wahl mythologischer Gegenstände führen müsse. Aber ebenso unerschöpflich, wie die klassische Mythologie für die Skulptur, sei die christliche Mythologie für die Malerei. Ja, in ihrer geheimnisvollen Heiligkeit ist sie noch unergründlicher.[1]

Bald darauf beschloß Goethe, durch Friedrich Schlegels Europa und dieses Schreiben August Wilhelms gereizt, das neukatholische Künstlerwesen ein für allemal darzustellen. Damals fand er noch nicht Zeit und Humor dazu und wartete noch ab, ob sich nicht „Altheidnischgesinnte" hier und da hören ließen. Aber er fügte doch einem Aufsatz von Heinrich Meyer einige Worte gegen die Phrasen der neukatholischen Sentimentalität und das klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen ein.[2] Im gleichen Jahre mit Schlegels Schreiben erschien auch sein klassisches Glaubensbekenntnis „Winckelmann und sein Jahrhundert", dessen „sächsisch-weimarisches Heidentum und Antipathie gegen das Christentum" die Konvertitin Dorothea Schlegel empörte.[3] Denn hier pries Goethe den heidnischen Sinn Winckelmanns geradezu als die Quelle all seiner Vorzüge und rechtfertigte mit unverkennbarer Beziehung auf den Katholizismus der Romantik seinen Übertritt, der keineswegs eine immer makelhafte Religionsveränderung war, mit äußerlichem Zwange.

Als 1817 Goethes und Meyers gemeinsames Manifest gegen die neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, „die Herzensergießung der weimarischen Kunstfreunde", erschien,[4] erklärte Goethe auf vielfaches Befragen, sie hätten schon 1797, als der Klosterbruder herauskam, die neue Richtung der

[1] IX, S. 200. 201. 204.
[2] Goethe und die Romantik I, Einl. S. LI. An Meyer 22. Juli 1805.
[3] Dorothea I, S. 153.
[4] An Meyer 7. Juni 1817.

deutschen Kunst mißbilligt und ihr durch die siebenjährige Folge der weimarischen Kunstausstellungen und Preisaufgaben, bei welchen man nur griechische Gegenstände wählte, entgegengewirkt.[1]) Aber das beruht doch nicht ganz auf richtiger Erinnerung. Denn damals befand sich Goethe mit dem Klosterbruder und dem Sternbald in allgemeiner Übereinstimmung, sowie wegen des besonderen im Gegensatz.[2]) Er war damals wie immer überzeugt, daß die Kunst auf einer Art religiösem Sinn beruhe, weswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt. Aber ein falsches Bestreben ist es, die Religion zur Kunst und die Kunst zur Religion zu machen. Und ebenso falsch: nur das Christentum wie Religion gelten zu lassen. Goethe verbannte damals keineswegs die christlichen Gegenstände aus der Malerei. Man sehe die Abhandlung über die Wahl der Gegenstände. Kein bekannter Mythos bietet der bildenden Kunst so viel Vorteile wie die Madonna, das Symbol der Mutterliebe. Die Apostel, Propheten, Evangelisten und Sibyllen sind von der neueren Kunst nicht nach Vermögen bearbeitet worden. Ein ergiebiges Feld ist hier ungenutzt geblieben. Nun ist es freilich zu spät, das Versäumte nachzuholen.

Als nun die romantische Kunst doch den verspäteten Versuch machte, geschah es nicht in Goethes Sinn. Denn Goethe hatte diese Gegenstände nur als die Formen und Symbole reiner Menschlichkeit neben den griechischen Göttern empfohlen. Die neue Schule aber wollte sie um der Religion willen zu den einzigen Gegenständen der neuen Kunst erheben, die wieder in den Dienst der Kirche treten soll. Auch wandte sie sich oft gerade den Gegenständen zu, die Goethe aus diesem Kreise verbannt hatte, der Passion und Kreuzigung und den Martyrien der Heiligen. So kam es, daß sein „von den griechischen Musen erzogener Sinn" von den Werken des neuen Katholizismus unbefriedigt blieb. Die Schranken, in denen dieser Kunstgeschmack sich bewegte, beengten ihn.[3])

[1]) Goethe, Die deutsche Sprache, 1817. Vgl. zu den Ausstellungen Goethes Annalen in diesen Jahren.

[2]) An Tieck, Mitte Juli 1798.

[3]) Leben und Tod der heiligen Genoveva von den Gebrüdern Riepenhausen. Vgl. Riemer I, S. 124 f.

Er bewegte sich lieber in dem weiten Reiche der griechischen Mythologie, das nur durch die Grenzen der reinen Menschlichkeit umschrieben wird. Er verlangte von der Kunst die heitere Schönheit und Sinnlichkeit der Gestalt, und er konnte nur zwei Religionen anerkennen: die, welche das Heilige ganz formlos, und die es in der schönsten Form anerkennt und anbetet. Darum mußte er die christliche, wie dann auch die nordische und indische Mythologie aus seinem Kreise verbannen, während er in der griechischen Mythologie und in der persischen Naturreligion jene beiden extremen Ideale der Religion verehren konnte. Das Heilige entsprang ihm aus dem sinnlich faßlichen Schönen. Die christliche Religion ruht aber auf der sittlichen Schönheit.[1]) Eine andere Quelle des Heiligen war ihm die Natur. In Myrons Kuh erblickte er einen Gegenstand der höchsten Art: das die Welt ernährende Prinzip ist uns hier in einem schönen Gleichnis vor Augen. Das sind die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes.[2]) Er stellte sie zur Freude Wilhelm von Humboldts, zum Entsetzen Friedrich Schlegels, über die „Augusta puerpera“.[3])

Der Gegensatz zwischen Goethe und der Romantik bildete sich aber erst allmählich heraus. Im Anfang stand sein Heidentum dem romantischen Christentum noch nicht gerade feindlich gegenüber. Friedrich Schlegel konnte die Propyläen und das Athenäum nicht mit Unrecht unter dem Gesichtspunkt des Idealismus als verwandte Erscheinungen zusammenfassen.[4]) Karoline wünschte sogar, daß August Wilhelms Gemäldegespräch in die Propyläen käme.[5]) Das Band ist nichts anderes als die Idee der Mythologie im allgemeinen, die Forderung einer Kunst, welche im Gegensatz zu allem Naturalismus eine Gestaltung der göttlichen Ideale ist. Allmählich aber trat der Gegensatz der Gestaltung in der

[1]) Vgl. Goethe an Jacobi, 7. März 1808.

[2]) Vgl. Eckermann, 20. Mai 1831.

[3]) Vgl. dazu Zacharias Werner, Goethe und die Romantik II, S. 151, 310. W. v. Humboldt liebte diese Stelle sehr, da ihn „alter Heidensinn“ ansprach. Unsere Idee der Gottheit ist eben mehr moralisch-symbolisch, die der Griechen sinnlich-symbolisch. An Goethe 31. Oktober 1802. [illegible] S. 207. Friedrich Schlegel X, S. 252.

[4]) Europa I, S. 51 f.

[5]) Karoline und ihre Freunde S. 46.

griechischen und christlichen Mythologie immer schärfer hervor und zerriß das Band, welches durch die Idee der Mythologie überhaupt gebildet war. Die zunehmende Einseitigkeit der Parteien trieb sie gegenseitig zum Extrem.

Die Bemühungen der Brüder Boisserée erreichten es, daß der alte Heidenkönig einige Jahre hindurch „dem deutschen Christkind huldigte".[1] „Auch hier sind Götter", soll er vor Boisserées Gemälden ausgerufen haben. Die Beschreibung seiner Reise am Rhein, Main und Neckar legte von seiner Wandlung Zeugnis ab. Er gestand es der christlichen Kirche zu, daß man ihr die Erhaltung der Kunst schuldig sei. Denn obgleich die neue, innerliche, sittlich sanftmütige Lehre jene äußere, kräftige, sinnliche Kunst ablehnen mußte, so lag doch in dem Geschichtlichen der neuen Religion ein unendlicher Same für die Kunst. Sie bekannte einen obersten Gott, nicht so königlich gedacht wie Zeus, aber menschlicher, denn er ist der Vater eines geheimnisvollen Sohnes, der die sittlichen Eigenschaften der Gottheit auf Erden darstellen sollte. Zu ihnen gesellte sich die Taube. Die Mutter des Sohnes konnte als die reinste der Frauen verehrt werden, denn schon im heidnischen Altertum war Jungfräulichkeit und Mutterschaft verbunden denkbar. Dazu tritt ein Greis, die Masse und Mannigfaltigkeit der in Alter und Charakter verschiedenen Jünger, Apostel und Märtyrer. Wenn daher die hellenische Kunst vom Allgemeinen begann und sich ganz spät ins Besondere verlor, so hatte die christliche Kunst den Vorteil, von einer Unzahl Individualitäten ausgehen zu können, um sich nach und nach ins Allgemeine zu erheben. Man erinnere sich an diese Menge historischer und mythischer Gestalten und ihrer charakteristischen Handlungen, daß der neue Bund zu seiner Berechtigung sich symbolisch im alten wiederzufinden bemüht war, und daß sowohl historisch-irdische als himmlisch-geistige Bezüge auf tausendfache Weise anspielten, und man wird den natürlichen Bund von Kirche und Kunst verstehen.[2])

[1]) Boisserée 23. Oktober 1814 an A. v. Hellwig, welche selbst einen Teil des Verdienstes an Goethes Bekehrung für sich in Anspruch nehmen konnte.

[2]) Vgl. zu den hier hervorgehobenen Vorzügen und Bezügen der christlichen Mythologie den von Goethe noch in seinen letzten Jahren

Die Romantiker triumphierten über die Bekehrung des alten Heiden zur heiligen Kunst.[1] Aber sie konnten sich nicht allzu lange ihres Sieges freuen. Denn Goethes Griechentum vernichtete doch bald wieder die romantischen Einflüsse, und er ging wirklich im Verein mit Heinrich Meyer, seinem heidnischen Bundesgenossen, daran, das neukatholische Künstlerwesen ein für allemal darzustellen. Es geschah in jenem berühmten Manifest über die neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, welches zu erforschen suchte, wie die Neigung zum Veralteten Eingang finden konnte, und was für Umstände zu ihrer Verbreitung beitrugen, und welches die Gefahr aufdeckte, den schönen Stil der Formen gegen Magerkeit, klare und heitere Darstellungen gegen abstruse und trübsinnige Allegorien umzutauschen und das Charakteristische, Tüchtige, Kräftige immer mehr zu verlieren. Es verfolgte die präraphaelitischen und altdeutschen Neigungen von Tischbein bis zum Klosterbruder, welche vom Dichter andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle verlangten, als wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens. Es schilderte die Wirkungen des Klosterbruders, des Sternbald und der Phantasien über die Kunst auf den altertümelnden und christkatholischen Kunstgeschmack, dem sogar August Wilhelm Schlegel in dieser Zeit zugetan war. Sein Bund der Kirche mit den Künsten ist das allgemeine Bekenntnis der damaligen Kunst. Höchst verderblich aber ist es, die Sache der Religion mit der Sache der Malerei zu vermischen. Der Hang zum Altertümlichen trat auch in der patriotisch-nationalen Form hervor. Friedrich Schlegel trat in der Europa zuerst als schriftlicher Lehrer des neuen Kunstgeschmackes auf. Religion, Mystik, christliche Sinnbilder wurden als unerläßliche Erfordernisse für die Malerei ausgegeben. Die Europa behauptete ein gesetzgebendes Ansehen. In Dresden entfalteten sich die neuen Gesinnungen. Dort wirkten Runge und Friedrich, Hartmann und Kügelgen. Im gleichen Geiste arbeiteten die Brüder Riepenhausen. Während der Epoche feindlichen Drucks

entworfenen Zyklus biblischer Figuren, wo man sie deutlich berücksichtigt finden kann.

[1] Fr. Schlegel, Briefwechsel I, S. 161. Goethe und die Romantik I, S. 200. Vgl. aber auch Dorothea II, S. 366 f. 367.

stieg die Vorliebe für alles Alt-Nationale nur immer höher. Faust und die Nibelungen wurden die Stoffquellen der Kunst. Aber die Nachahmung einer unfertigen und rohen Kunst ist durchaus zu verwerfen. Am sichersten und vernünftigsten ist und bleibt es, sich ausschließlich mit dem Studium der alten Griechen zu befassen. Auch die Betrachtung des olympischen Jupiter stimmte das reine Gemüt zur Religion. Vor den uralten und ewig wahren Kunstüberzeugungen aber möchten jene für sibyllinisch gehaltenen Dogmen ihre erschlichene Autorität nach und nach völlig verlieren.

Dieses Manifest gegen die christliche und nationale Tendenz der romantischen Kunst machte den Gegensatz zwischen den Weimarer Kunstfreunden und der neuen Schule unüberbrückbar. Aber Goethe vermochte den Gang der Kunst nicht mehr aufzuhalten. Einsam ragte er als der Vertreter einer ewigen und über alle Schranken von Religion und Nation sich erhebenden Welt- und Kunstanschauung in die neue Zeit hinein, welche sich in diese Schranken flüchtete.[1] So stand er gegen die neue Kunst, wie Julian gegen das Christentum,[2] und nur selten traf ihn der Gruß eines verwandten Geistes.[3]

Seine Briefe und Schriften sind seit dieser Zeit voll von Protesten gegen die neukatholische Kunst, obwohl er eingesehen hatte, daß all seine Bemühungen in der Lehre von den künstlerischen Gegenständen vergebens gewesen waren, da gerade seit der Zeit das Legenden- und Heiligenfieber um sich gegriffen und alle wahre Lebenslust aus der bildenden Kunst verdrängt hatte.[4] Er selbst versenkte sich immer

[1]) Vgl. auch Goethe an Zelter 24. August 1823. An Staatsrat Schultz 3. Juli 1824, an Zelter 9. Juni, 31. Oktober 1831, 27. Januar 1832 u. o.

[2]) Riemer II, S. 425.

[3]) Schelling stand im Kampfe gegen die neue Kunst an seiner Seite. Vgl. Plitt II, S. 149. Goethe und die Romantik I, S. 266f. Ludwig Tieck hat in seiner Novelle „Die Gemälde“ den Kampf der älteren Kunstanschauung, welche die Schönheit nur in Freude, Leben und Kraft sah und vor den christlichen Leichnamen und Verzerrungen nicht Andacht und Reiz empfinden konnte, mit der neuen Kunst dargestellt, welche in dem ausgefahrenen Geleise der Antike keinen Weg mehr sah und durch himmlische Andacht das Gemüt wieder erwecken wollte. XX, S. 26—28.

[4]) An Zelter 15. Januar 1813. Vgl. an Schultz 19. November 1820. Vgl. auch Goethe über Skotts Demonology. Tagebuch XIII, S. 1. 1831.

tiefer und einseitiger in das Griechentum. Er suchte in Homer nach Motiven der bildenden Kunst und förderte jeden Versuch, die Polygnotischen Gemälde herzustellen. Er plante die poetische Rekonstruierung griechischer Dramen, wie Phaeton, und ließ sich durch die Anregungen Hermanns gern in diese Regionen versetzen. Jede Herabsetzung des Heidentums stieß auf seinen Widerstand. Eine Rezension von Tschirners Fall des Heidentums erklärte er (1831) für ein altes abgedroschenes Märchen. In den Jahrhunderten, da der Mensch außer sich nichts wie Greuel fand, mußte er glücklich sein, daß man ihn in sich selbst zurückwies, damit er sich statt der Objekte, die man ihm genommen hatte, Scheinbilder erschuf an ihrer Stelle. Der Polytheismus stellte sich in der christlichen Kirche weit zahlreicher wieder her. Pantheisten zu sein, fehlte diesen Jahrhunderten die Naturanschauung, welche diese Denkweise allein begründet.[1] Nur manchmal tauchen versöhnlichere Stimmungen auf, so wenn er Eckermann gegenüber die Madonna mit dem Kinde für einen allgemein menschlichen Gegenstand der Kunst erklärte und den Bildhauern einen Zyklus biblischer Figuren entwarf.[2] Man denke auch an das Ende des Faust.

[1] Tagebuch, April 1831 XIII, S. 65.

[2] Eckermann 2. Mai 1824. Zu dem Zyklus vgl. oben.

5. Kapitel.

Die christliche und die nationale Mythologie und die Elementargeistermythologie der Romantik.

§ 1. Die Legendendichtung und das christliche Epos.

Goethe schob einmal einen Teil der Schuld an dem modernen Christenwesen in der deutschen Dichtkunst auf die Philosophen. Die gemeinen Stoffe, die das Talent gewöhnlich ergreift, um sie zu behandeln, waren erschöpft und verächtlich gemacht. Schiller hatte sich noch an das Edle gehalten, und um ihn zu überbieten, mußte man nach dem Heiligen greifen, das in der ideellen Philosophie gleich bei der Hand lag.[1])

Auch Novalis und Friedrich Schlegel haben es sehr deutlich bemerkt, daß der Idealismus und das Christentum den gleichen Geist atmen. Sie unterdrücken und vergeistigen beide die Natur.

Aber der reine Idealismus konnte der Dichtkunst nicht das gewähren, wonach sie sich sehnte: eine Mythologie. Erst der aus seinem Schoß sich losringende Realismus konnte die Quelle einer solchen werden. Christentum und Naturphilosophie durchdrangen sich wirklich zu einer neuen Mythologie.

Ein anderer Weg zur christlichen Mythologie führte aus der bildenden Kunst. Das neuerwachte Interesse an der christlichen Kunst bedingte auch das Interesse an den christlichen Legenden, welche die Gegenstände dieser Kunst waren. A. W. Schlegel stellte die christlichen Gemälde in Gedichten dar, womit er eine Fülle von Nachfolge erzielte, und sang

[1]) Goethe an Jacobi, 7. März 1808.

die Legende des heiligen Lukas in Balladenform. Der Legende vom gespaltenen Berge gab er eine weite Symbolik, und er plante schon um 1800 eine Arbeit vom Legendenwesen.[1]

Tiecks Genoveva schürte ganz besonders die Liebe zur Legendendichtung.

Friedrich Schlegel gab in der Konkordia den Entwurf einer neuen, christlichen Legenden-Sammlung. Er rechtfertigte sie, ganz ähnlich wie Herder, mit dem religiösen, historischen und ästhetischen Interesse der christlichen Legenden. In ihnen sind Muster von Gottes- und Menschenliebe aufgestellt und die Stimmungen und Weltansichten mehrerer Jahrhunderte ausgedrückt. Aber auch um ihrer selbst willen müssen sie als ein Kreis der edelsten und schönsten Sagen auch poetisch genommen betrachtet werden. Ohne ihre Kenntnis ist die bildende und dichtende Kunst des Mittelalters nicht zu verstehen. Es müßte das Leben und Wirken der Heiligen nach den Urkunden treu und einfach und ganz objektiv erzählt werden. Bei jedem Heiligen müßte sein künstlerischer Typus nachgewiesen werden.[2] Dagegen ist Friedrich Schlegel für eine poetische Erneuerung der Legendendichtung nicht eingetreten. Er meinte zwar, daß alle Poesie katholisch und mythologisch sein müsse. Aber sie kann das Christentum nicht unmittelbar an sich zur Darstellung bringen. Nur in lyrischen Sinnbildern lassen sich die ewigen Geheimnisse der Offenbarung aussprechen. Der Hymnus ist die höchste Form der christlichen Dichtkunst. In den poetischen Meditationen Lamartines begrüßte Schlegel solch rhapsodische Ergießungen religiöser Begeisterung, welche die Ankunft einer neuen Dichtung ankündigen. Die Mythologie war eine Erinnerung an die Vergangenheit. Die neue Poesie muß auf die Zukunft gerichtet sein. Das ist der Unterschied von Mythologie und Christentum. Sehnsucht, Liebe, Verklärung der Natur und Andacht sind die Motive der poetischen Meditationen.

Man kann in Friedrich Schlegels eigenen Gedichten, die auch rhapsodische Hymnen sind, die gleichen Motive erkennen.

[1]) Briefe an Tieck III, S. 234.
[2]) Konkordia S. 304 ff.

Da spricht er in festem Gottvertrauen sein „Gebet“, richtet einen sehnsüchtigen Ruf „an den Retter“ und besingt den „heiligen Dulder“ in der Art von Novalis' geistlichen Gedichten. In dem „Klagelied der Mutter Gottes“ verquickt sich die katholische Mythologie mit Jakob Böhmes Naturphilosophie, wie auch in Schlegels eigener Philosophie. Die ganze Natur ringt und seufzt nach Verklärung, denn Christus leidet in aller Kreatur. Maria aber, welche die Liebe und Sehnsucht ist, fleht um die Rettung ihres Kindes, und schon zeigen sich die ersten Zeichen der Verklärung.

Nur einmal hat Schlegel sich auch der Legende zugewandt. St. Reynold, der ritterliche Einsiedel, wird beim Kirchenbau von faulen Knechten erschlagen. Auf der Fahne seines Leichenzuges ist Roß Bayard abgebildet. Diese Legende ist also eine Verherrlichung der christlichen Kunst und hat gleichzeitig durch ihre Zugehörigkeit zum Rolandkreise ein nationales Interesse. Und das war Schlegels Ideal: das Christentum im Gewand der nationalen Sage darzustellen.

Erst in der jüngeren Romantik fand die Legendendichtung jene ungeheure Ausbreitung, die namentlich Taschenbücher und Almanache der mythensüchtigen Zeit überschwemmte.[1])

> Lug und Trug war alles, nun ist die Wahrheit erschienen,
> Statt dem Mythus regiert jetzt die Legende die Welt.
>
> (Waiblinger.)

Es ist für die romantische Tendenz, den Stoff durch Auflösung in Geist und Stimmung zu überwinden, sehr charakteristisch, daß sich die von Friedrich Schlegel zu höchst gestellten Hymnen und Gebete an die Heiligen weit häufiger finden, als die eigentlich balladenhaft und objektiv dargestellten Legenden. Glauben und Poesie verschmolzen. Man glaubte an die Legende. Das mythologische Bedürfnis, das diese Dichter zu den Legenden trieb, war ebenso religiös wie ästhetisch. Die Heiligen waren ihnen nicht nur poetische

[1]) Ich verweise hier ein für allemal auf die stofflich sehr reichhaltigen Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung von Paul Merker, Leipzig 1906, in den Leipziger Probefahrten Band 9. Dazu Rezension von Plaut, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 1906, S. 400. Ich konnte mich in meinen Ausführungen dieses Buches wegen kurz fassen.

Gestalten des Volksglaubens, sondern wirklich auch ganz persönliche Fürsprecher und Mittler, Vorbilder und Zeugen. Dazu kam der Einfluß der im Volkslied überlieferten Legenden, wie in des Knaben Wunderhorn, die auch die Bekanntschaft mit dem Stoff der Legende voraussetzten und persönliche Stimmungen aussprachen oder Lieder und Gebete an die Heiligen richteten.

Brentano versetzte sich sogar in die Person der Heiligen selbst und sang die Lieder der heiligen Xaverius und Ignatius. Oder er knüpfte an die Wallfahrtslieder zu Ehren der heiligen Elisabeth ganz persönliche Wünsche an und schloß die Legende vom Waldvögelein mit einem persönlichen Gebet an die Jungfrau. Dadurch wurden auch seine Legenden zu einer Art von subjektiven Hymnen. Mit den Romanzen vom Rosenkranz aber erfand Brentano eine neue Legende, wie sich eine an der heiligen Familie begangene Schuld durch den Fluch verbotener Geschwisterliebe von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt, bis sie mit der Erfindung des Rosenkranzes gelöst wird. Brentano hat in dieses apokryphisch-religiöse Gedicht viel mythische Elemente aufgenommen, um seinen mythischen Charakter zu betonen. In den Skizzen zur Vorgeschichte steckt Kosme einem Venusbilde seinen Ring an den Finger und erhält von Venus einen anderen Ring. Mit diesem heidnischen Zauber verführt er eine Nonne. Die katholische Legende von Maria als Pförtnerin[1]) schließt sich daran, und auch andere Legenden sind in die Romanzen eingeflochten, dazu Böhmesche Kosmologie und kabbalistische Naturphilosophie. Und auch die Naturschilderungen sind ganz mythologisch gehalten.[2])

Die Legendendichtung der jüngeren Romantik hat mit Herders Legenden noch das gemein, daß sie nicht rein poetischen Zwecken dient. Herders Legenden waren ausgesprochen moralisch. Auch diese Legenden der Romantik

[1]) Vgl. Wieland. Auch Kosegarten bearbeitete sie in seinen Legenden, welche die Quelle von Gottfried Kellers Legenden waren. Sie findet sich auch im Legendenalmanach von Fouqué und A. v. Hellwig.

[2]) Vgl. z. B. in der ersten Romanze: Trüb getürmt auf düstern Füßen schwankt der Riese auf am Walde, schwingt die Nacht auf seinem Rücken, hält die Nebelfäuste ballend.

stellen die Heiligen als Vorbilder eines gottgefälligen Lebens und Sterbens dar. Aber der Unterschied ist doch groß. Herder wollte protestantisch bleiben. Er vermied das Wunderbare der Legenden und machte sie zum rein poetischen Beispiel einer ganz allgemein christlichen Moral. Die Romantik war denn auch mit seinen Legenden gar nicht einverstanden.[1]) Denn sie glaubte in religiösem wie poetischem Sinne an die Wunder der Heiligen. Sie bedurfte der sichtbaren Offenbarungen Gottes. Eine moralische Religion konnte ihrer exaltierten Stimmung nicht genügen. Sie wollte bildliche Anschauung: eine Mythologie. Denn nicht der Verstand, aber auch nicht das reine Gefühl, sondern die Phantasie war das romantische Organ der Gottheit. Sie wollte Bilder und Wunder und Zeichen. Religion und Poesie aber fielen ihr in eines zusammen. Auch die Poesie ist Anschauung der Gottheit. Die Heiligen waren ihr nicht die Vorbilder eines moralischen Christentums im Denken und Handeln, sondern die Vorbilder, wie man selbst zur Anschauung und Offenbarung der Gottheit gelangen könne. Sie glaubte an die Wunderkraft heiliger Menschen. Hier berührte sich die Religion mit der Naturphilosophie und dem Idealismus. Die Naturphilosophie und der tierische Magnetismus hatten in Geist und Natur ungeahnte Kräfte und Vermögen nachgewiesen. Es galt, diese auf der Nachtseite des Bewußtseins schlummernden Kräfte zum klaren Tagesbewußtsein zu erheben und sich der Wunderkraft zu bemächtigen. Der Idealismus aber führte zu dem Verlangen nach der Magie des Geistes über die Natur. Die Heiligen waren Magier und des Wunders mächtig.

Das poetische Interesse an den Legenden war das Interesse an einer poetischen Mythologie und Volksdichtung, wenn es nicht, wie im Dresdener Kreise, das reine Interesse an unterhaltenden Stoffen war.

Außer dem religiösen und poetischen Interesse gewann aber die Legende in den Zeiten der jüngeren Romantik noch ein stark nationales Interesse. Und das auf verschiedene Weise. Denn wenn sich auch die heiligen Geschichten über die nationalen Schranken hinaus erhoben, so lagen doch manche

[1]) Dorothea I, S. 214.

Möglichkeiten in ihnen, sie für das nationale Interesse zu beanspruchen. Die altdeutsche Kunst und Dichtung hatte sich ihrer bedient. So wurden sie zu Zeugen der deutschen Vergangenheit. Die Tapferkeit der Heiligen und die Aufopferung der Märtyrer waren gerade in den Zeiten feindlichen Druckes die wünschenswertesten Eigenschaften. Deutsche Frauenverehrung konnte sich im Mariendienste ausdrücken. So gewann denn auch wirklich die Legendendichtung bei den romantischen Freiheitsdichtern die unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart. Sie wurde eine Waffe im Kampfe. Schenkendorf und Arndt besonders gebrauchten sie so. An der frommen Vorzeit sollte sich die Brust entflammen. Die Märtyrer und Heiligen waren kühne Gottesstreiter, wie die Gegenwart sie brauchte. Das katholische und mystische Element trat bei diesen Dichtern in den Hintergrund. Auch Heinrich von Kleist gab seinen Legenden nach Hans Sachs die Beziehung auf die Gegenwart. Aber er schrieb einmal in den Abendblättern den Brief eines Malers an seinen Sohn, der sich gegen die Schule der Nazarener richtet: es komme in der Kunst nicht auf die religiöse Stimmung an, sondern sei mit einer gemeinen aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel, seine Einbildungen auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht. Und diese rein künstlerische Lust an der Darstellung der charakteristischen Situationen und Gestalten ist auch gerade in Kleists eigenen Legenden zu verspüren.

Eine andere Möglichkeit, der Legende ein nationales Interesse zu geben, war die Wahl der eigentlich deutschen Legendenstoffe, welche sich um deutsche Orte und Gestalten woben, also die Wahl christlich-deutscher Sagen. Diese Form nahm die Legendendichtung bei den schwäbischen Romantikern an. Justinus Kerner stellte fast ausschließlich schwäbische Legenden oder die Geschichten der deutschen Heiligen dar. Auch Gustav Schwab dichtete solch nationale Legenden. Uhland aber erhob sich über diese Schranken. Wir werden sein starkes Mythenbedürfnis zur Objektivierung seiner dichterischen Visionen, unter das auch seine Legendendichtung fällt, noch darzustellen haben.

Auch in der norddeutschen Romantik blühte die Legendendichtung. In Chamissos Legenden, wie in seinem Gedicht

vom heiligen Martin, läßt sich wieder eine unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart feststellen. Ganz ebenso polemisch bediente er sich der deutschen Volkssagen nach den Brüdern Grimm.

Fouqué fühlte sich als echter Sproß der Romantik von den Herrlichkeiten des katholischen Kultus und den Legendenwundern unwiderstehlich angezogen. Er dachte auch schon an Übertritt.[1]) Aber Jakob Böhmes „protestantische Mystik" und Fichtes Idealismus machten ihn wieder zum Protestanten, ohne daß er die Liebe für die Legenden verlor. Er gab zusammen mit Amalie von Hellwig das Taschenbuch der Sagen und Legenden heraus, dessen zwei Bände in sich und ihrem Verhältnis zueinander geradezu die christliche und nationale Tendenz der romantischen Legendendichtung verkörpern.[2]) Der Plan ging von der Hellwig aus, die zu ihren Legenden „gar nicht mystischer, sondern rein poetisch malerischer Art" in demselben Geiste „deutsche Sagen und Taten aus Fouqués Schatzkästlein" wünschte.[3]) Fouqué steuerte zu dem ersten Bande „Die Hilfe der heiligen Jungfrau" bei, eine Verherrlichung der heiligen Kunst, welche nur himmlische und keine irdische Liebe erwecken soll. Dazu die Prosalegende „Der Siegeskranz", welche von der Rache eines toten Ritters erzählt, und außerdem die dramatische Sage: Die Nacht im Walde, welche die Bekehrung eines heidnischen Sachsen durch Karl den Großen schildert. Alle anderen Stücke sind Legenden und Sagen der Hellwig. Sie war Protestantin und hat es selbst geschildert,[4]) wie sie für die poetische Dichtung einer christlichen Mythenzeit empfänglich wurde, aber den Mystizismus der Romantiker in der Legendendichtung für unpassend hielt. Die frommen Dichtungen einer gläubigen Welt waren

[1]) Lebensgeschichte S. 257 ff.

[2]) Außer dem wenigen, was Fouqué hier beisteuerte, hat er noch einige Legenden gedichtet. So in den dramatischen Spielen: Des heiligen Johannis Nepomuceni Märtyrertod, und in den Gedichten I, S. 199 ff.: die Legende von Kaiser Julian, dem Abtrünnigen. Vgl. auch seinen Lobgesang an die heilige Rosa von Viterbo im Berliner Musenalmanach 1806.

[3]) Vgl. Briefe an Fouqué, S. 961. Zu diesen Taschenbüchern vgl. im allgemeinen Hecker, Amalie von Hellwig, Preuß. Jahrb. Band 107, 1902, S. [illegible] f.

[4]) A. a. O.

ja schon unserm trefflichen Herder eine reiche Fundgrube der Poesie.

An Herders Legenden erinnern denn auch die Legenden der Dichterin in ihrer moralisierenden Tendenz, die sich nur mehr als bei Herder unter der gepflegteren Form zu verstecken weiß. Aber sie ist doch stark genug, um der rein poetischen Absicht gefährlich zu werden. Das Gebet der heiligen Scholastika endet mit dem durch die Legende bewährten Satz: wert ist die Regel aller Ehren, doch mehr noch ist die Liebe wert. Die Rückkehr der Pförtnerin lehrt, daß reine Seligkeit nur durch Befreiung von aller Erdenlust zu erreichen ist. Aber wie um die Härte dieser asketischen Tendenz zu mildern, steht gleich danach die Sage von „Adolfs Eck", welche in dem Kampf zwischen der Natur und der Kirche die süße Liebe siegen läßt. Die Wendung gegen kirchliche Askese und die Verteidigung natürlicher Menschlichkeit gehört überhaupt zur Tendenz dieser Sagen und Legenden. Dadurch wollte die Dichterin ihnen einen mehr protestantischen Charakter geben. Die gleiche Absicht verfolgte sie offenbar mit einigen Legenden, welche eine falsche Legendenauffassung berichtigen: Der St. Elisabethenbrunnen und St. Georg. Sie lehren, daß nicht die Heiligen Wunder tun, sondern daß sich Gott durch sie den Menschen offenbart.

Die nationale Tendenz wird in diesem Almanach durch die Legende von der Martinswand vertreten, welche in den Preis des Hauses Österreich ausklingt.

Nach der Herausgabe dieses ersten Taschenbuchs hörte die Dichterin Vorträge über nordisches Götterwesen und faßte nun den Entschluß, den zweiten Jahrgang der bardischen Dichtung zu widmen. Aus dieser Idee wurde dann die Kontrastierung des Südens und Nordens. Das war ein durchaus romantischer Gedanke.[1]) Die Einleitung zu dem Taschenbuch gibt diese Idee an. Des Nordens Mythenklang ist in all seiner Kraft und seinem Ernste doch voll tiefer und weicher Sehnsucht nach dem milden Süden. Dieser Gegensatz wird nicht nur in dem Verhältnis der beiden Taschenbücher zueinander,

[1]) Vgl. Fr. Schlegel in der Europa und Görres in „Glauben und Wissen". Es ist eine Anwendung des Magnetismus auf Geist und Geschichte.

sondern auch in den Dichtungen des zweiten Almanachs dargestellt. Und zwar in sehr verschiedenen Formen. Fouqués dramatisierte Sagen von Richard und Blondel und von Herzog Kanut zeigen ihn in den Gestalten des Helden und des Sängers. Die Götzeneiche stellt ihn in dem Gegensatz von Heidentum und Christentum dar, und das ist seine häufigste Erscheinung. Aber im Gegensatz zur nordischen Mythologie spielt das Christentum, wie in der Sage vom letzten Skalden, der als Christ noch die vergessenen Götter des Nordens besingt, die Rolle des Südens. Die Rolle des Nordens aber im Gegensatz zu der sinnenfreudigen Mythologie der Griechen. „Die Heilquelle der heiligen Ragnill“ sollte tatsächlich ein Gegenstück zu Goethes Braut von Korinth sein. Die Heilige wird durch den Zauber der griechischen Liebesgötter versucht, sich dem heidnischen Geliebten hinzugeben. Ein Wunder rettet sie vor schwerer Verschuldung. Aber der Schwur, der ihr verbietet, den Geliebten durch die reine Macht der Liebe zu retten, ist unnatürlich. Der Streit zwischen den Geboten der Natur und der Kirche ist auch das Motiv der Legenden von Radegundis und der heiligen Brigitte. Die Legende von den sieben Schläfern endet wieder mit nationalem Klang: das Symbol der Auferstehung entfacht geknechtete Völker zum Kampfe für die Freiheit.

Die Aufnahme dieser Legenden, welche von protestantischem Geiste erfüllt sind, war sehr geteilt. Friedrich Schlegel konnte es nicht leiden, daß Fouqué Legenden dichte. Er soll nordisch dichten. Warum wollen überhaupt dergleichen Leute Legenden dichten, die doch eben nur ein Spiel damit treiben, die das katholische Geheimnis nicht verstehen, ja am Ende nicht einmal Christen sind.[1]) Da traf Schlegels Urteil einmal mit Goethes Urteil zusammen. Denn auch Goethe erklärte sich — natürlich — gegen die Legenden- und Sagenalmanache. Es ist sehr bezeichnend, daß er dem Briefe, in dem er seine Abneigung kund tat, sein eigenes Gedicht beilegte: Groß ist die Diana der Epheser.[2])

[1]) An Boisserée I, S. 170 f.

[2]) An Reinhard, 14. November 1812.

Das Epos bedarf am meisten von allen poetischen Gattungen einer lebendigen Mythologie. Deshalb hatte man eingesehen, daß es ein Epos des protestantischen Christentums nicht geben könne; denn es gibt keine protestantische Mythologie. Klopstocks Versuch wurde von den Romantikern einstimmig als mißlungen erachtet. Dennoch versuchte es in den Zeiten der Romantik ein Schüler Klopstocks, „Dichter der Religion" zu werden. Er wollte zwar als Katholik den Katholiken ihr langersehntes Epos schenken, aber er bediente sich nicht der katholischen Mythologie. Sonnenbergs Donatoa erschien 1806. Das riesenhafte Gedicht vom Weltende ist noch nicht einmal fertig geworden.

Sonnenberg sprach dem christianischen Mythos vom Weltende den Vorzug vor allen Mythen der Erde zu.[1] Aber das „rein mythologische Weltende" sollte „psychologisch und welthistorisch" werden. Um es in epischer Handlung darzustellen, mußte es als ein mißlungener Versuch der Welterhaltung bezeichnet werden. Eine höhere Menschenkraft erhebt sich gegen den Fall eines entarteten Geschlechts, welche den Schutzgeist der Welt vertritt. Die Tendenz des Epos mußte seiner Natur nach religiös sein. Die Religion ist eins, aber die Mythologien der Völker sind verschieden. Das Epos bedarf einer Mythologie, weil es einer Maschinerie bedarf. Das ist die schwere Aufgabe des epischen Dichters: die Mythologie seiner Zeit und seiner Nation zu wählen, als Dichter der Menschheit aber nur die reine Religion der Menschheit zu verdichten. Die Mythologie muß aufhören, es zu sein. Die göttlichen Wesen müssen Charaktere werden und frei in den Weltgang eingreifen. Sie müssen in rein menschlichem Sinne auf die Wesen der Erde wirken und so Himmel und Erde verbinden.[2] Die griechischen Götter und die christlichen Heiligen widersprechen dieser Idee. Die mythologischen Hauptcharaktere des Gedichtes sind Donatoa, dem sich die Gottheit im Weltuntergang offenbart, mythologisch als Jehova der Moseslehre und als Allvater der Christusmoral, der Vertreter einer religiösen Weltansicht, und ihm entgegen Satan,

---

[1] Vgl. die Vorrede: Einiges über den Gesichtspunkt dieses Gedichts.
[2] Vgl. Herder.

der eine physisch-materialistische Weltansicht vertritt. Trotzdem also für Sonnenberg das Reich der katholischen Mythologie nicht wie für Klopstock verschlossen war, hat er doch freiwillig darauf verzichtet und sich nach dem Vorbilde Klopstocks eine eigene Mythologie gebildet, welche die Mythologie der Menschheit sein soll. Und das war sein Verderben. Denn von der himmelhoch überragenden Kraft der Poesie und Religion in Klopstock ganz zu schweigen: sein unendlich langes und langweiliges Epos leidet an dem gleichen Grundgebrechen wie der Messias: an der ganz unanschaulichen und verschwimmenden Darstellung der übersinnlichen Welt, welche auf den Mangel einer echten Mythologie zurückzuführen ist.[1])

§ 2. Das christliche Drama.

In der dramatischen Dichtung hat Zacharias Werner der christlichen Mythologie eine sehr eigentümliche Rolle zuerteilt. Seine Dramen wollen die Notwendigkeit der bildlichen Anschauung der Gottheit beweisen.

Schon in den Jugendgedichten Werners, die ganz unter dem Einfluß Klopstocks und Schillers stehen, macht sich die Liebe des Dichters für bildliche Anschauung der Gottheit bemerkbar. Nach Klopstocks Muster gibt er der nordischen Mythologie den Vorzug vor der griechischen. Das „Fragment aus der alten deutschen Mythologie“: „Krieg und Liebe“, das Homerische und Klopstockianische Formen und Wendungen mischt, läßt Freya vor den Göttern Wallhalls von dem Siege der nordischen Götter über die Götter des Olympos singen. Ein anderes Gedicht erhebt Maria, dieses schönste Ideal holder Menschheit und Weiblichkeit, hoch über Cytherens Reiz und Minervas Weisheit. Werner war deshalb nicht unempfindlich für die Schönheit der griechischen Götter. „Beim Anblick

[1]) Später hat es Pyrker noch einmal versucht, die epische Dichtung wieder herzustellen. Die Maschinerie seiner Heldengedichte, die höchst unanschaulich wirken, stammt aus dem 18. Jahrhundert und zum Teil aus den Epen von Schönaich und Genossen. Die Geister der Helden und Väter raten und helfen ihren Schützlingen. Sie sind Werkzeuge der ewigen Vorsehung für die Verbreitung des Christentums. Vgl. Tunisias und Rudolph von Habsburg.

der Antike", die ihm als Dämonen, Fürsten im Reich der Formen gefallene, aber nach des ewigen Lebens trunkene Engel erscheinen, betet er zu Christus, daß er ihn in der Erdenschöne schwelgen, aber nicht versinken lasse.

Die „Phantasie" (1796) enthält schon das Grundmotiv von Werners späterem Dichten und Wirken. Das ganz nach dem Muster von Schillers Göttern Griechenlands gefertigte Gedicht wurde durch die schmerzhafte Idee erzeugt, daß durch die Zerstörung alles bisher heilig Gehaltenen der Enthusiasmus geraubt wird, der so unendlich viel Großes erzeugt und immer Trost und Frieden in die Seelen gegossen hat. In einer zerstörten altgotischen Kirche ziehen die Bilder der Vergangenheit an der Seele des Dichters vorüber. Heilige schwebten einst an diesen Wänden, Maria hielt den Sohn in der Nische. Am Pfeiler stand St. Sebastian, „größer als Laokoon". Jesus streckte über alle seine Arme. Damals nahte sich jeder mit reiner Einfalt ohne Grauen der Gottheit, denn sie erschien „ach — so menschlich schön". Nun aber hat die Aufklärung alle Schönheit und Tröstung des Glaubens vernichtet. Man sieht: an die Stelle von Schillers griechischen Göttern sind hier die katholischen Gottheiten getreten. Die Idee aber ist auch hier die Klage um den Untergang der schönen und trostreichen Gottesvorstellung: Der Mensch bedarf des Bildes. So trat Werner schon früh für die katholische Mythologie ein.

Es geschah im Zusammenhang mit der Romantik. Schleiermachers Reden regten viel Ideen in ihm auf, die noch geschlummert hatten. Gerade bei Werner wird es ganz besonders deutlich, wie in Schleiermachers Reden, welche jede Mythologie verwarfen, doch die Keime zu einer dichterischen Mythologie lagen, wenn sich die hier vertretene Religion im Geiste eines Dichters spiegelte.

Die allgemeine Idee, welche Zacharias Werner mit der Romantik verbindet, ist die Idee der Einheit von Kunst und Religion. Er begründete ihre synonyme Geltung mit Schleiermachers Reden. Kunst und Religion sind beide nichts anderes wie das Gefühl und die Anschauung des Unendlichen. Die Ertötung des Eigenwillens und die völlige Hingabe an das Universum, welches das Heilige ist, machen den Menschen selbst

zum Mitglied in der Gemeinde der Heiligen. Der Weltbeherrscher Egoismus ist der wahre Antichrist und muß durch Kunst und Religion überwunden werden. Das Aufgehen im Unendlichen ist die Liebe, die so in den Bund von Kunst und Religion tritt. Die Auflösung ins Unendliche ist der Tod, die Verwandlung des Einzelwesens ins Unendliche die Verwesung. Tod und Verwesung müssen demnach als Höhepunkte des wahren Lebens mit Sehnsucht erwartet werden. All diese Gedanken Werners, welche die Motive seiner Dramen bilden, sind mystische Umdeutungen von Schleiermachers Religion. Und Schleiermachers Idee einer religiösen Gemeinschaft ist in Werners Idee der Maurerei zu erkennen.

Die Maurerei hat die Überwindung des antichristlichen Egoismus zur Aufgabe. Die Maurer bilden jene Gemeinde der Heiligen, welche im Unendlichen aufgehen und dem Menschen das erstorbene Gefühl für das Heilige wieder erwecken wollen. Ihr höchster Zweck ist: Wiedergeburt, Palingenesie. So tritt die „königliche Kunst“ in den Bund von Kunst und Religion. Der wahre Künstler ist Freimaurer und hat ein hohepriesterliches Geschäft: der Menschheit nicht durch Aufklärung, sondern durch Abklärung den Sinn für das Heilige zu geben. „Die theoretisch gesungenen Sachen müssen praktisch verhandelt werden.“ „Wir brauchen Apostel und Proselyten.“ Werner wollte die Theorie der Romantik zur Wirklichkeit machen, er wollte ein Apostel und Proselytenmacher sein. Die Kunst war ihm das Mittel zu diesem Zweck.

Der Alltagsmensch vermag das Unendliche nicht ohne Bild anzuschauen. Sein kaltes Herz muß durch Bilder des Übersinnlichen entflammt werden. Die Kunst ist die bildliche Gestaltung des Unendlichen, die symbolische Anschauung des Übersinnlichen. So kam Werner zu der Forderung einer Mythologie in Kunst und Religion.

In dieser poetischen Hinsicht nahm er nicht nur die Maurerei an sich, sondern selbst manches von ihrer Geheimniskrämerei, ja sogar den modernen Katholizismus nicht als Glaubenssystem, sondern als eine „wieder aufgegrabene mythologische Fundgrube“ theoretisch und praktisch in Schutz. Schon lange vor seinem Übertritt dünkte ihm poetisch angesehen der Katholizismus nicht nur das größte Meisterstück

menschlicher Erfindungskraft, sondern auch auf seine Urform zurückgeführt allen übrigen Religionsformen für ein Zeitalter, welches den Sinn der schönen Griechheit auf immer verloren hat, vorzuziehen. Nur die Rückkehr zu einem geläuterten Katholizismus kann die Kunst wieder bringen. Man hat Werners Neigung zum Katholizismus mit großem Unrecht für rein ästhetisch gehalten. Die Poesie war ihm eben als Gestaltung des Unendlichen selbst nur ein Mittel, um der Menschheit den Sinn für das Heilige zu erwecken. Im Katholizismus aber fand er eine solche Gestaltung, eine solche Mythologie. Daher soll Christus, dieser „höchste und einzige Meister der Maurerei", als das Symbol der vergöttlichten und Maria als das der reinsten Menschheit wieder auf die Altäre gestellt werden.

Mit Schleiermacher aber teilte Werner auch die Toleranz gegen alle anderen Formen der Religion, wenn sie nur wahrhaft symbolisch sind. „Man kann für den Katholizismus eintreten, ein Anderer indische Mythen aufstellen, die in jedem Grundwesen Mann und Weib zugleich und also die Ideen der alles belebenden Liebe aufgestellt haben, ein Dritter zünde meinetwegen mit den Parsen das Feuer an." Religion ist eben nichts anderes wie bildliche Anschauung des Unendlichen.

Das Drama: „Die Söhne des Thals", dieser Hymnus auf echte Maurerei, ist die erste poetische Manifestation von Werners romantischen Ideen. Es ist der Auffassung Werners vom Berufe des Dichters gemäß ein dramatisches Lehrgedicht. Seine Tendenz ist: „der Sieg des geläuterten Katholizismus mittelst der Maurerei über den in seinen Grundsätzen zwar ehrwürdigen, aber dem Menschengeschlecht nicht angemessenen, durchaus prosaischen Drang eines durch keine Phantasie begrenzten Kritizismus." Man kann ihn auch Protestantismus oder Aufklärung nennen. Das heißt mit anderen Worten: der Sieg der Mythologie über die bildlose Religion. Die Dichtung ist, wie alle Kunst, ein Symbol der Liebe. Denn der Mensch, selbst nur Gestalt und Zeichen der Liebe, bedarf der Zeichen, die der Dichter ihm gibt. Aber er soll das Wesen schauen, das im Bilde lebt. „Begreift das Zeichen oder nicht, nur — lebt es". Denn die Maske der Fabel ist nur geborgt, damit das Heilige, das sie versteckt,

die blöden Augen nicht auf einmal blende. Es ist die Schuld der Templer, daß sie, wenn sie auch selbst das Angesicht der Gottheit ohne ein bildliches Ideal anzuschauen vermögen, die wohltätige Decke der Wahrheit den ungeübten Augen ihrer Jünger entzogen. Wo aber, so fragt der Vertreter des Thales, der den schuldigen Orden als sein Schicksal vernichtet, wo ist ein besserer Glaube für die Menschheit? Wir töteten das Leben kühner Vorzeit. Womit bevölkern wir den öden Raum, wenn wir ihn nicht mit Wärme neu beseelen? Dem heitern Griechen lebte seine Welt. Wir raubten ihr des Lebens hellen Firnis. Der Weltkreis ist für uns ein Totenhaus. Der Mensch ist vernichtet, wenn ihn nicht das Ideal zum Leben reißt. Das aber tut die Kirche. In ihr verklärt erscheint die Erdenhülle des Heiligen als ein leuchtendes Sternenbild. Das Volk verläßt daher auch nicht die Tempel ihrer Götzen und wird niemals für das Ideal der Templer, ihren freudeleeren Pflichtbegriff, den heiteren Himmel seines Glaubens tauschen. Es schmerzt den Menschen am stärksten, wenn man ihm den Glauben an seine Götter raubt. Was dem Templer der Glaube an das zwar sittlich hohe aber nervenlose Ideal ist, das ist dem Volke sein Heiland und sein Fetisch. Den darf man ihm nicht nehmen. Denn der Glaube daran ist der edelste Kristall der Schöpfung. Wie die Natur im Phantasienspiel, übt sich der Geist in regellosen Launen; doch immer bleibts Kristall: in welchen Formen er anschießt, das ist einerlei. — Das ist der Grund, warum das Thal den Glauben eines jeden Volkes ehrt: „warum wir Klosterbrüder hier, am Ganges Braminen sind, warum wir diesen Tropfen, der, selbst getrübt, den Urquell wiederspiegelt, nur zu verklären suchen, nicht verwischen“. Und — da der Mensch es nun einmal nicht vermag, die Gottheit ohne Mittler anzuschauen — warum wir „durch Messias und Prometheus, durch Horus, Wischnu, Eros, Thor und Christus dem staubbedeckten Geiste Flügel liehen, um sich zu seinem Urquell aufzuschwingen“.

Das Thal also, welches die Gemeine der Heiligen ist, hat die Mythologie erfunden, weil der Mensch einer bildlichen Anschauung der Gottheit bedarf. Es hütet das Heilige, um es den Völkern zu kündigen, sobald sie reif geworden sind. Vorläufig aber darf es nur den Geweihten verkündigt werden.

In diesem Drama erscheinen denn auch die heiligen Ideen in einer mannigfaltigen Hülle von Symbolen, die der christlichen und heidnischen Mythologie, sowie den symbolischen Gebräuchen des Maurerordens entnommen sind. Die Bildsäule des auferstandenen Heilands mit der Siegesfahne deutet auf die Verwandlung und Wiedergeburt des Ein und Etwas in Nichts und Alles. Der heilige Sebastian ist das Symbol der Entsagung, Johannes der Täufer kündet von der Erlösung, die aus dem Wasser kommt. Isis oder Maria ist die Allmutter Natur. Die Namen sind gleichgültig. Astralis, die himmlische Schönheit, welche zur Weihe der Kraft berufen ist, nennt Horus und Christus als ganz gleichbedeutende Namen. So identisierte auch die romantische Wissenschaft die Mythologien der Völker und erkannte in ihnen die Spuren des ursprünglichsten Christentums. Die Sphinx, welche im Thale steht, ist — halb Tier, halb Engel — das Symbol der aus Stoff und Geist zusammengesetzten Natur, welche durch Lösung des Rätsels überwunden werden muß. Das Kreuz, die Palme, die Lilie und Rose, Löwe, Stier und Adler sind die Symbole von Tod und Leben, Schönheit und Stärke, Glauben und Liebe. Um all diese Symbole schlingt sich ein mystischer Kultus, dessen Gebräuche dem Katholizismus und der Freimaurerei entnommen sind. Sie ersetzen dem Dichter eine poetische und religiöse Mythologie.

Aber nur das Thal bewahrt die heilige und echte Bedeutung dieser Zeichen, die der Tempelbund fallen lassen will.[1])

Der Untergang des Tempels und sein Aufbau ist selbst ein Symbol, den Völkern aufgestellt, ein nie vergehendes Denkmal der Lehre des Thals. Diese Lehre ist in der Legende von Phosphorus mythologisiert, die den Schlüssel der ganzen Dichtung in sich birgt. Der Templerorden erzählt diese Legende seinen Prüflingen anders wie das Thal. Sein Baffometus ist nur der Aftername vom niedern Zerrbild des Thalheiligtums. Baffometus sollte den Tempel des Herrn,

[1]) Der Großmeister des Thales erscheint selbst in blutfarbenem Gewande, mit Dornenkranz und Kreuzesfahne. Die Ältesten tragen Gewänder, deren Farben an die Elemente erinnern. Das bezieht sich auf die Legende von Phosphorus.

die Welt vollenden, mißbrauchte aber das Material zu eigenem Nutzen. Da wurde er mit dem Mammon selbst zum Teufel verwandelt und schmachtet nun verstoßen in der irdischen Welt, bis er einst von einem Heiland erlöst werden wird. Im Thale aber lautet dieser Mythos von dem gefallenen Meister so: Phosphorus, der wie Gott selbst Ein und Etwas werden wollte, wurde von dem Herrn in das Erdenkleid der Elemente, das Leben eingeschlossen, „bis daß im Wasser dir der Heiland aufsteht, der wieder dich in meinen Schoß vertäufe, auf daß du werdest wieder Nichts und Alles“. Mylitta und Mythras, Mond und Sonne, vermögen ihn durch Erinnerung an seinen hohen Ursprung wohl zu trösten, aber seine Ketten können sie nicht brechen. Das Salz, das der Herr ihm zur Linderung seiner Feuerqualen sendet, wird durch das Element zu Eis erstarrt. Da schickte ihm die Allmutter Isis aus Mitleid und Liebe den Sohn, das Wort im Erdengewand, hernieder, ihn zu erlösen, und durch Krankheit, Glauben, Geduld und Reinheit, die der Regenbogen auf ihn schüttet, fiel es ihm wie Schuppen von den Augen. Es schwand der Wahn, zu werden Ein und Etwas. Sein Wesen war ins große All zerronnen. Gewand und Kette drückten ihn nicht mehr. Zwar weilte noch der Heiland aus den Wassern: allein der Geist kam über ihn, es wandte der Herr sein Haupt zu ihm mit Wohlgefallen, und Isis hielt ihn in den Mutterarmen. Das ist das letzte Evangelium. Und die Sphinx fügt dem Mysterium hinzu: Phosphorus und Wort und Heiland, mehr noch, Alles bist du selber, wenn du Alles bist, nicht Etwas.

Mit dieser Legende sollte die Wiedergeburt und Erlösung des Menschen, sowie die Auflösung der die Materie fesselnden Ketten durch ihr Zerrinnen bezeichnet werden. Phosphorus ist der göttliche, innere Mensch, der Mikrokosmos, das höchste aller den Menschen erkennbaren Mysterien. Da aber hiernach Mensch und Welt Synonyma sind, so hat diese Legende auch einen doppelten Sinn: einen physischen und einen moralischen. Physisch ist die Emanation der Gottheit das reine Licht, das, sobald es zur Erde strebt, seine göttliche Eigenschaft verliert und als irdisches Feuer in der Elementenwelt eingeschlossen ist. Nun strebt es unaufhörlich, sich mit dem Urlicht zu vereinen, und wird dazu durch Sonne und

Mond, dessen Feuer jenem Urlicht schon näher ist, angezogen. Das höchste Symbol seiner zu erwartenden Wiedervereinigung mit Gott ist der Regenbogen, der durch den Widerschein der wasserschwangeren Wolken entsteht. Der eigentliche Erlöser des Lichtes ist also das reine Wasser. Wie im Physischen, so auch im Moralischen. Der reinste Ausfluß der Gottheit ist das denkende und fühlende Phlogiston im Menschen. Die Elementarmasse, welche als Körper den eigentlichen Menschen einschließt, ist sein Kerker, das irdische Leben ist nur eine Hemmung des göttlichen Lebens. Der Mensch ist nur in und durch Gott. Er muß den Wahn, außer Gott selbständig Ein und Etwas zu sein, aufgeben und seine einzige Realität durch Verschmelzung mit der Gottheit wieder finden. Dazu sind ihm zwei Heilande zugeordnet: der Logos (das Wort, der Mittler), der ihm das göttliche Licht symbolisiert, und der Heiland aus den Wassern, das ist der Tod mit der Verwesung, der sein Phlogiston dem Urquell wiedergibt. So geht die Identisierung des Physischen und Moralischen bis in alle Einzelheiten fort. Das Salz ist die Vernunft, welche das Feuer, die zur Erde herunterziehende Leidenschaft, wohl verdünsten hilft, aber durch das Element der Erde, die sich unserer bemeistert, bald zu Eis erstarrt.[1])

Diese durchgehende Analogie von Geist und Natur weist sofort auf die Naturphilosophie hin, deren charakteristisches Merkmal sie ja ist. Auf Schelling weist die ganze Idee dieses Mythus. Denn Schelling erklärte den Ursprung der sichtbaren Welt aus dem Abfall vom Unendlichen in die Endlichkeit und stellte die Sehnsucht des Endlichen nach der Wiedervereinigung mit der Gottheit naturphilosophisch dar. Auch er sah den Sündenfall in der Vereinzelung, und sehr ähnlich ist auch seine Analogie des Heilandes mit dem Licht. Auch Friedrich Schlegel huldigte einer ähnlichen Weltanschauung. Schellings und Schlegels Naturphilosophie war in dieser Hinsicht die Einsenkung des geschichtlichen Christentums in die Natur: eine neue Mythologie, wie Schellings Kunstphilosophie sie forderte. Aber Schelling und Schlegel

[1]) Diese Erklärung stammt von Werner selbst. Vgl. Blätter für literarische Unterhaltung 1824, S. 1170 f.

gingen beide auf Jakob Böhme zurück, dessen ganze Naturphilosophie eine solch christliche Naturmythologie war. Und Jakob Böhme wird auch die Hauptquelle von Zacharias Werner gewesen sein, dessen naturphilosophischer Mythos sich ebenfalls als die Einsenkung der christlichen Mythologie in die Natur darstellt. Denn in Jakob Böhme glaubte Zacharias Werner eine unvergleichliche „artem poeticam für den Künstler" zu finden, und er stellte ihn noch über Schleiermacher.[1])

Dieser ebenso physische wie moralische Mythos ist der Schlüssel der ganzen Dichtung. Denn der Mensch muß die göttliche Idee der Verwandlung und Wiedergeburt noch in mythischer Form anschauen. Das Thal hat die Aufgabe, die gefallene Menschheit aus Ein und Etwas zu Nichts und Allem zu verwandeln. Das kann aber nur durch die Ertötung des Eigenwillens, die Verklärung der Natur zur reinen Geistigkeit, durch Reinigung, Tod und Verwesung, Erleuchtung, Opferung und Verwandlung geschehen. Daher muß der Tempelorden, der über seinem eigenen Selbst die Menschheit vergaß, in Blut und Dunkel untergehen, um wiedergeboren zu werden. So wird sein Untergang und Aufbau ein Symbol der Thalslehre. Die ganze Mythologie des Christentums, auch die Geschichte von Christi Leben und Tod, ist selbst nur ein Symbol für das innere Kreuzes-Leben und Sterben der Menschheit, welche nur durch den Tod zum wahren Leben dringen kann. Christus selbst ist das Symbol der vergöttlichten Menschheit. Im Innern des Menschen soll Christus geboren werden, leben und ans Kreuz geschlagen werden, auferstehen und zum Himmel fahren. Im Innern des Menschen soll Johannes taufen und Sebastian gemartert werden. Symbol ist alles. Aber noch bedarf die Menschheit der Mythologie, weil sie das Göttliche ohne Bild nicht anzuschauen vermag. Und das ist die zweite Schuld der Templer: daß sie die Hülle der Mythologie von der göttlichen Wahrheit fallen lassen wollten.

Dieses ganze Drama Werners ist also eine Verteidigung der Mythologie und eine Darstellung der Wahrheit in einer Mythologie.

---

[1]) Vgl. Hitzig, Zacharias Werner, S. 231.

Es ist für Werners Dramen sehr charakteristisch, daß sie die psychologischen Wirkungen und Folgen der Mythologie zur Erscheinung bringen. Während die große Thaldichtung die Notwendigkeit und Heilsamkeit einer mythischen Weltanschauung dartut, schildert das Kreuz an der Ostsee ihre verderbliche Wirkung, wenn sie heidnischen Charakter trägt. Denn Heidentum ist nicht gleichbedeutend mit Mythologie. Heidentum ist, wo sich die Selbstheit aus dem großen Kreise des Alls hinunterzieht in sich.

Der historische Vorbericht des Dramas erzählt von den religiösen Mythen der Preußen, welche skandinavischen Ursprung verraten. Ihre Hauptgötter, Percunos, Picollos und Potrympos sind nur vergröberte Nachbildungen von Odin, Thor und Freya. Sie personifizierten auch schon das Schicksal, das sie Laima nannten. — Die heilige Kunst mit Anker, Kreuz und Lilie spricht den Prolog. Sie will „die Lichtwelt im Spiele" vorbilden. Ein wildes Volk ist von den Dämonen der Hölle umgarnt, wie sehr die Besseren auch nach dem Göttlichen streben. Waidewuth selbst, der diesem Volke Götter gab — nicht, um wie das Thal durch Erfindung der Mythologie der unreifen Menschheit die Anschauung der Gottheit zu verschaffen, vielmehr um das Volk durch die Götter zu Knechten seines Willens zu machen — ist Diener der finsteren Gewalten. „Aus Gottverfluchten Götter zu gestalten, gab Formen er der Kräfte regem Leben, um frech die Menschenkraft durch sie zu höhnen. Den Sünder zu versöhnen, ereilt ihn Laima, die er selbst ersonnen. Denn Wahrheit ist im Trug." Das Kreuz aber verscheucht die Dämonen.

Der große Götterbildner selbst erscheint im Drama nicht. Aber unsichtbar spielt er eine bedeutende Rolle. Die Preußen waren besser und willensfreier, als ihnen der Fremde noch nicht die drei Fratzen aus einem Eichbaum geschnitzelt hatte, die nun als Götter der Habsucht und dem Eigennutz des Volkes dienen. Das macht diese Mythologie zum Heidentum, wenn sich auch in ihr schon die Wahrheiten des Christentums ankündigen. Im Namen dieser Götzen töteten die Preußen den heiligen Adalbert, dessen Geist nun als Spielmann Wunder tut und die Christen führt. Obwohl Waidewuth selbst im Traum den schrecklichen Gott Percunos vor einem hehren

Götterweibe mit einem zarten Knäblein im Arm zu Asche sinken sah, wird doch der Kampf gegen die Christen aufgenommen, denen der deutsche Ritterorden mit der Devise: Erringen und Entsagen zu Hilfe kommt. Dieser Kampf von Heidentum und Christentum ist in dem Konflikt eines bräutlichen Paares zwischen geistiger und sinnlicher Liebe, der mit Entsagung und Märtyrertod endet, innerlich gewendet dargestellt. Auf ihren Marterkronen wird der Herr das Kreuz erheben, das die heulenden Dämonen verscheucht.

E. T. A. Hoffmann berichtet von der kolossalen Idee, welche in dem zweiten, unvollendeten und verlorenen Teile dieses Dramas dargestellt werden sollte, und deren Ausführung die Dichtung zu dem Größten und Stärksten erhoben hätte, was in neuerer Zeit geschrieben worden.[1]) Jene einfältigen, starren Götzenbilder, die jener furchtbar gigantische, grauenhafte Waidewuth mit eigenen Händen schnitzte, damit des Volkes Kraft und Wille sich der sinnlichen Gestaltung höherer Mächte beuge, erwachen plötzlich zum Leben. Und was diese toten Gebilde zum Leben entflammt, ist das Feuer, das der satanische Prometheus aus der Hölle selbst stahl. Abtrünnige Leibeigene ihres Herrn und Schöpfers strecken die Götzen nun die bedrohlichen Waffen, womit er sie ausgerüstet, ihm selbst entgegen, und so beginnt der ungeheure Kampf des Übermenschlichen im menschlichen Prinzip. Das Ganze sollte mit der Glorie des Christentumes enden.[2])

Man hat in diesem zweiten Teile von Werners Drama die erste Anregung für Hebbels Molochfragment finden wollen. Und sicherlich ist die Ähnlichkeit der Idee, auch von Einzelheiten der Erfindung abgesehen, ziemlich bedeutend. Dort wie hier wird ein Götze lebendig und wächst über den eigenen Schöpfer hinaus. Aber auch der Unterschied in der Idee ist

[1]) Werke, herausgegeben von Grisebach, IX, S. 99.

[2]) Vgl. wie Goethe eine Nachahmung von Werners Dichtung, welche die preußische Dreifaltigkeit vor dem kommenden Christentum von einem Baume herunter fallen läßt, mit Spott und Ironie bedachte. Er bedauerte seine lieben, heidnischen Preußen, daß man sie „christenen" wollte. Bei Werner war es wenigstens noch Original. Eine Nachahmung aber ist unerträglich. An Ottilie von Goethe, 26. März 1818. XXIX, S. 102. Dazu die Anmerkung:

so bedeutend, daß man auf die Annahme einer Anregung nicht allzuviel Gewicht zu legen braucht. Wie Waldemuth so bringt auch Hieram aus eigenmächtigen Zwecken dem fremden Volke den von ihm selbst verachteten Eisenklumpen, damit es ihm durch den Moloch als Knecht dazu diene, Karthagos Untergang an Rom zu rächen. Das Volk verehrt noch keinen Gott, aber die Brust ist ihm schon mit ungewisser Ahnung einer höheren Macht erfüllt, so daß es willig ist, dem opferheischenden Moloch zu dienen. Durch den Götzen zwingt Hieram es nun auf den Weg der Kultur. Aber mit der zunehmenden Verinnerlichung des Glaubens wächst auch das eigene Leben und die Macht des Moloch über den Kopf seines Schöpfers hinweg. Der Götze wird zum Gott. Da kehrt auch Hieram zum Gottesglauben zurück, und die Kultur, die der Gott um sich verbreitet, zwingt auch seine Feinde zu seiner Anerkennung. Die Opfer werden abgeschafft.

Hatte also Werner die Götzen zu lebendigen Dämonen werden lassen, die erst durch das siegende Kreuz des Christentums verscheucht werden müssen, so zeigt Hebbel die Wandlung des Götzen zum lebendigen Gotte durch die Verinnerlichung des Glaubens. Es ist die Idee der historischen Entwicklung, die Hebbel von Werner unterscheidet. Hebbel wollte seiner Anschauung vom Wesen des historischen Dramas gemäß den Entstehungsprozeß der Religion und der durch sie in eine barbarische Welt eintretenden Kultur veranschaulichen.

Werners Drama: Martin Luther oder die Weihe der Kraft schließt sich mit seiner mythologischen Idee an die Söhne des Thales an. Dort wachte das Thal über der mythologischen Anschauung der Gottheit, weil die noch unreife Menschheit ihren bildlosen Anblick nicht ertragen kann. Auch Luther, der doch den Götzendienst vernichten will, verdammt die Bilderstürmer, welche mit der Vernichtung der Heiligenbilder der Menschheit ihre letzte Zuflucht rauben. Denn die Liebe kann sich nicht am Bodenlosen halten. Der Mensch bedarf noch der körperlichen Bilder von jenen geistigen Gewalten, die das Band zwischen Geschöpf und Schöpfer sind. Allmählich aber soll sich die Mythologie zur Mystik verklären, und die Menschheit sich vom Bilde der Gottheit zu ihrer bildlosen Anschauung erheben. Auf diesen Weg will Luther die Menschen führen.

und zu solchem Werke wird seine Kraft durch Glauben und Kunst geweiht. Das letzte Evangelium soll bildlos sein. In diesem Sinne ist Werners Drama eine Verherrlichung des Protestantismus. Katholizismus und Protestantismus verhalten sich in diesem Sinne zu einander wie Mythologie und Mystik. Aber noch ist die Zeit der Mythologie.

In der Zueignung seines Dramas: Wanda, Königin der Sarmaten, sagte der Dichter selbst:

> Noch muß ich euch in Bildern es verkünden,
> Doch bald hoff' ich die Bilder zu vertauschen
> Mit dem einfältiglichen schlichten Wahren.

In den Bildern der Geschichte und Sage verkünden denn auch alle folgenden Dramen Werners: Attila, Wanda, Kunigunde, jene mystischen Ideen, die man aus den ersten Dramen Werners hinreichend kennt: die Mysterien vom freien Willen und Entsagen, von dem Zurückfließen der Liebenden in die ewige Einheit Gottes, von dem Bunde der Kraft mit der Schönheit und vom Tode, aus dem das wahre Leben quillt. Die Gestalten der Sage und Geschichte sind die Symbole der ewigen Notwendigkeit. Nicht nur der 24. Februar ist eine Schicksalstragödie. In allen Dramen Werners offenbart sich die Idee des göttlichen Schicksals, das im Thal, in Laima, in Libussa auch sichtbare Gestalt annimmt. Dadurch, daß er alles irdische Geschehen zur Manifestation der göttlichen Mysterien macht, dichtet Werner die Geschichte zur Mythologie um.

Auffallend ist in diesen Dramen wieder die romantische Toleranz gegen die mythischen Formen der Religion. Attila, der zu Walhallas Göttern betet, ist nicht etwa im Gegensatz zu Papst Leo der Repräsentant des Heidentums. Er ist „christlicher als die Christen“ und ein Werkzeug des einen Gottes. Die Tragödie Wanda soll die Liebe der Heiden offenbaren. Ihr Opferlied ist denn auch von ganz christlich-mystischem Geiste erfüllt:

> Die, der Menschen Blick entzogen,
> Ihr am Quell des Urlichts tront,
> Und in Wolken, Erd und Wogen,
> Wie in Menschenherzen wohnt!
> Götter, die ihr aus der Gährung
> Ewig neue Klarheit schafft

Als Wanda zum Urlicht auffährt, da steigt an der Stelle, wo sie in den Fluten unterging, eine strahlende Lilie empor, die von einem Palmenzweig umwunden ist. Und die Priester singen dazu:

> [illegible]
> Die Göttin blüht verklärt als Palm' und Lilie!
> [illegible]
> [illegible]

Nur das letzte Drama Werners, welches ebenfalls die Tendenz hat, „das Heilige zu verherrlichen“, Die Mutter der Makkabäer stellt den Gegensatz des Heidentums und der wahren Religion dar. Sehr bezeichnender Weise ist es die klassische Mythologie, die der Romantiker als Dämonenlehre verdammt. Das Drama knüpft als eine Verherrlichung der Mutterliebe an die vorher dramatisierte Legende von der heiligen Kunigunde an, welche durch reinen Glauben, Entsagen und sittlichen Willen unbefleckt als Jungfrau zu dem heißersehnten Sohne kommt. Im Tempel Zions haben die Heiden die Bronzestatue des Jupiter aufgestellt, aber sein Donnerkeil fällt vor dem Nahen der Bundeslade zu Boden. Die Makkabäer sterben als Märtyrer, wie die Heiligen der katholischen Kirche, für den wahren Glauben, im Tode singend: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ Am Schluß erscheint der Geist der Mutter über den Flammen des Scheiterhaufens, ein blutrotes Kreuz in der Hand. Sie stürzt den Götzen zu Boden und verkündet den kommenden Heiland, der aus reiner Mutterliebe hervorgehen wird.

§ 3. Die nationale Mythologie.

Die christlichen Bestrebungen der Romantik standen mit ihrer nationalen Tendenz in engster Verbindung. Sie waren auch einer gemeinsamen Wurzel entsprossen: dem Verlangen nach einer noch lebendigen und volkstümlichen Mythologie. Wie Herder in den Fragmenten, so hatte Friedrich Schlegel in seiner Geschichte der Poesie der Griechen und Römer die Nachahmung der griechischen Mythologie für ganz unfruchtbar erklärt. Wie aber die griechische Mythologie die Quelle der griechischen Kunst und Bildung war, so kann auch nur die

deutsche Mythologie die Quelle der deutschen Kunst und Bildung sein. Aber Schlegel wollte keinen Dilettantismus der Deutschheit. Die nordische Fabel ist nicht mehr in Gang zu bringen. Klopstock hat zwar den allein richtigen Weg angedeutet, dadurch daß er eine mythische Poesie wollte, aber seine Art war nicht die rechte.

Die Frage ist: was hat das deutsche Volk noch von einer eigenen Mythologie, das nicht gestorben ist, oder das zu neuem Leben erweckt werden kann? Goethe hatte schon mit seinem Faust die Antwort gegeben. Ludwig Tieck erweckte die deutschen Volksbücher in ihrer ursprünglichen Gestalt, bearbeitete sie dichterisch und plante auch eine Bearbeitung des Nibelungenliedes, dessen Verwandtschaft mit der nordischen Mythologie er wenn nicht entdeckte, so doch wieder aufdeckte. Auch A. W. Schlegel suchte nach den Resten der deutschen Mythologie. Er leugnete im Athenäum, daß es überhaupt deutsche Barden gegeben habe, und stellte in seinen Vorlesungen die ganze Verkehrtheit bloß, mit der Klopstock aus der Edda eine deutsche Mythologie stiften wollte. Er wußte nicht, daß wir eine deutsche Ilias und Odyssee besitzen. Da freilich alle Poesie ein mythologisches Fundament haben muß, so ist die Untersuchung wichtig, in wiefern sich noch eine deutsche Mythologie erhalten hat. Sie hat sich in der Rittermythologie des romantischen Mittelalters erhalten. Die einheimische Ritterfabel ist unser einzig übrig gebliebener Mythos. Auch A. W. Schlegel plante eine neue Nibelungenausgabe.

Im Jahre 1800 erschienen die Volkssagen von Otmar.[1] Die Sammlung, welche, in erfreulichem Gegensatz zu Musäus, nicht Dichtungen einer neueren Phantasie, sondern wirkliche Volkssagen, mit Mühe gesammelt und so getreu als möglich nacherzählt, darbieten wollte, ist ein noch längst nicht genug gewürdigter Vorbote der Grimmschen Sagensammlung. Otmar betrachtete seine Sagen vom mythologischen Standpunkt. Sie dienen ihm zur Erklärung der Mythenentstehung in der

[1] Bremen 1800. Einzeln schon vorher in Beckers Erholungen, 1796 f. Nachträge im Bremer Taschenbuch, der Liebe und Freundschaft gewidmet, 1801 f. Verfasser ist der Superintendent Nachtigall.

Kinderperiode der Völker. Denn sie lehren, daß die gewöhnliche Veranlassung zur Bildung der Mythen Weltforschung oder Naturerklärung war. Daraus erklärt sich auch die Übereinstimmung in den Mythen aller Nationen. Die Volkssagen machen keine Ansprüche, etwa die griechische Mythologie oder die isländische Edda aus ihrem Wirkungskreise zu verdrängen. Aber bei aller Anspruchslosigkeit hoffen doch auch norddeutsche Sagen hier und da künftigen Dichtern Stoff zu Episoden darzubieten und dem Griffel und Pinsel Ideen zu liefern, wie die griechische und nordische Mythologie, mit der sie weder in Absicht ihres sittlichen noch dichterischen Gehaltes die Vergleichung zu scheuen brauchen.

Otmars Wünsche sind wirklich bald in Erfüllung gegangen. Seine Sagen gaben dem Heinrich von Ofterdingen eine Anzahl Motive.[1] Vor allem aber boten sie den Märchen Tiecks zu Episoden Stoff. Vom Runenberg haben wir es bereits nachgewiesen.[2] Mehr noch hat Tiecks Elfenmärchen von ihnen empfangen. Die Motive von dem Kind, das ins Elfenreich kommt und viele Jahre verschwunden war, von den wohltätigen Elfen, welche erkannt die Gegend verlassen müssen, von dem Reich der Zwerge u. a. weisen bis in Einzelheiten auf die Zwergsagen, die Sage vom Ziegenhirten u. a. in Otmars Sammlung hin.

Achim von Arnim, der gegen Novalis und Tieck den Vorwurf der Undankbarkeit erhob, hat selbst aus „dieser neuen Welt von herrlicher Erfindung" — ohne Otmars Namen zu nennen — die Sage von der Hackelnberg und der Tut Ursel in seinen Kronenwächtern benutzt.[3]

Die prologische Einleitung zu den Volksbüchern von Görres ist bis in Einzelheiten der Sage vom verzauberten Kaiser in Otmars Sammlung nachgebildet.

Ob spätere Gedichte und Erzählungen von dem verzauberten Kaiser, der Roßtrappe, dem Mägdesprung, der Ilse, von Nixen und Zwergen direkt aus Otmar geschöpft wurden, läßt sich meist nicht feststellen, da all diese Sagen in die

1) Vgl. oben.
2) Vgl. oben.
3) Werke IV, S. [illegible]

folgenden Sammlungen und auch in die vielbenutzte Sagensammlung der Brüder Grimm übergingen.[1])

Seit Otmar wurden die Sagen unter dem Gesichtspunkt der Mythologie betrachtet. So erkannte Wyß in den Volkssagen der Schweiz[2]) die Reste von dem Götterglauben der alten Germanen.

Für die deutschen Volksbücher leistete Joseph Görres die gleiche Aufgabe: sie unter den Gesichtspunkt der Mythologie zu stellen. Er faßte die Volksbücher als die durch den Druck aufbewahrten Volkssagen auf, die aus einer Zeit stammen, wo es nur Naturpoesie und noch keine Naturgeschichte gab, wo die ganze Geschichte noch eine große Legende war, und alles noch aus den Quellen der Phantasie und Empfindung strömte. Die ältesten sind ganz in Wunder aufgelöst und sprechen in dunkeln Hieroglyphen von der Ewigkeit, wie die Elemente sprechen, sinnvoll und bedeutend. Sie sind aus jener Zeit überliefert, da die geniale Erde nur noch Hymnen und Mythen dichtete. Durch sie gewinnt die Kunst festen Besitz und die Natur Leben und Geschichte. Sie weisen nach dem Norden hin. Aber der Kreis der Zeiten ist nicht eng geschlossen. Das Mittelalter hat uns die meisten Schätze überliefert. Damals war die Poesie ein Gemeingut der Völker. Die alten nordischen Götter und der Bardengesang erwachten. Das Nibelungenlied und das Heldenbuch blühten auf. Diese hochpoetische Zeit ist vorüber gegangen. Wir aber sollen von ihr lernen und sie nicht gegen die klassische Zeit in Griechenland herabsetzen. Das Volk hat sich ihre Schätze in seinen Büchern bewahrt, die, lang vergessen, nun zu neuem Leben erstehen sollen. Nur muß man vor dem Mißbrauch dieser Bücher warnen. Nimmer läßt sich, was einer Zeit und einer Bildungsstufe eigentümlich ist, in einer anderen wieder erreichen. Wenn auch das Genie das Vergangene zum Objekt seiner bildenden Tätigkeit wählen darf, das tut uns doch nicht not. Und nun sprach Görres jene Mahnung aus, die einst Herder und Friedrich Schlegel

[1]) Otmars Erzählung von Jakob Nimmernüchtern scheint mir für Kleists Michael Kohlhaas einige Züge geliefert zu haben.

[2]) Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz 1815.

so dringend an das deutsche Volk gerichtet hatten: nicht daß wir das Alte umbilden nach uns selbst, wird von uns gefordert, sondern daß wir in uns etwas nach dem Alten bilden und von ihm lernen, unsere eigene Eigentümlichkeit auszuarbeiten.

Görres wollte also seine gesammelten Schätze der deutschen Volksbücher nicht zu einer mythologischen Stoffquelle bestimmen. Aber ihr mythischer Geist sollte die lebendige Dichtung befruchten.

Die nationalen Bestrebungen der Romantik weckten auch den alten Gräter wieder auf. Seine Zeitschrift war an der Gleichgültigkeit des Publikums und persönlichen Verhältnissen gescheitert. Jetzt — 1802 — wagte er es wieder mit einem neuen Bande des Bragur hervorzutreten. Er enthält das Lied von Erich dem Wanderer und die Ideen über die Brauchbarkeit der nordischen Mythologie für die redenden und zeichnenden Künste, welche schon 1792 entstanden waren.

Das Lied von Erich dem Wanderer ist in griechische Hexameter gebunden. Dieser merkwürdige Versuch entsprang der Bemerkung Gräters, daß einige Stellen in diesem Liede ganz homerisch seien. Er wollte nun sehen, wie sich wohl diese nordische Antike in dem Hexameter der Griechen ausnehmen würde. Erst so läßt sich eine Vergleichung der nordischen und griechischen Mythologie anstellen. Ein zweiter Versuch wurde mit Skirners Fahrt gemacht.[1]) Um den Gedanken, dieses Gedicht komme dem homerischen Zeitalter am nächsten, genau zu erproben, goß Gräter auch dieses in hexametrische Form, wodurch sich denn tatsächlich die völlige Geschlossenheit und der homerische Geist des Gedichtes offenbarte. Und um vor jeder Täuschung sicher zu sein, daß die nordischen Antiken der homerischen Mythologie an die Seite zu stellen seien, mußte er sich auch noch zu anderen Proben entschließen. Sie stimmten alle.[2])

Jakob Grimm war mit einer solchen Behandlung der nordischen Poesie in griechischer Form gar nicht einver-

[1]) Um dieses Lied hatte sich zwischen Jens Müller, der eine völlige Umschaffung des Gedichtes vorgenommen hatte, und Grundtvig, der ihm die Weglassung des Schlusses zum Vorwurf machte, ein Streit entsponnen.

[2]) Vgl. Odina und Teutona 1812, S. 291.

standen. Sie war seinem Gefühl zuwider. Aber Gräter blieb dabei, daß sie als faktischer Beweis gegen die Ungläubigen diene.[1])

Die Ideen über die Brauchbarkeit der nordischen Mythologie vertraten die Ansicht, daß die Mythologie des Nordens nur als Zweck, noch nicht als Mittel für die Kunst zu brauchen sei. Im Jahre 1814 konnte Gräter von einer Vorlesung Jens Möllers berichten: Über die Brauchbarkeit der nordischen Mythologie für die zeichnenden Künste insbesondere. Jetzt sei es auch Zeit, die Mythologie als Mittel zu behandeln. Schon haben es einige Dänen versucht.[2]) Möge das große und prächtige Kupferwerk über die nordische Mythologie, wozu Gräter den Plan entworfen hat, wirklich erscheinen.[3])

Gräters Versprechen stammte schon aus alter Zeit. Suhm, Uz und Gleim, Weiße, Denis, Herder, Klopstock und Wieland ermunterten ihn dazu. Auch Jakob Grimm interessierte sich dann dafür.[4]) Er fragte an, ob Aussicht sei, daß jenes Werk bald erscheine. Es soll erscheinen, antwortete Gräter. Aber er übereile es nicht. 1811 war er mit den Angaben des echten Kostüms für den Künstler beschäftigt, der unter seinen Augen die ersten Entwürfe zu dem Werke machte. 1812 veröffentlichte er in der Iduna von 1807 datierte Aktenstücke, das Prachtwerk über die nordische Götterlehre betreffend.[5]) Es war ein offizieller Aufruf an die Meister der bildenden Künste, die nordische Götterlehre in einer Reihe meisterhafter Darstellungen der Nachwelt zu überlassen und eine neue Schöpfung von Gegenständen der Kunst hervorzubringen. Er selbst kann nur Ideen geben. Die neue Götterwelt, die schon in göttlicher Schönheit und Größe vor seiner Seele steht, kann nur in treuem Bunde mit den Meistern der bildenden Kunst erstehen. Es folgt das Verzeichnis der darzustellenden Szenen und Charaktere. Einige große Künstler, wie Thouret, Hetsch

[1]) Vgl. Briefwechsel zwischen Grimm und Gräter, S. 13 und 18, 1810 und 1811. Vgl. auch die Vorrede zu Gräters lyrischen Gedichten.

[2]) Wiedewelt und Abilgaard.

[3]) Iduna und Hermode, 1814 I, Literarische Beilagen Nr. 1.

[4]) Briefwechsel S. 101.

[5]) 1809 erschien eine vorläufige Nachricht von dem zu erscheinenden Prachtwerk über die nordische Mythologie (Halle 1809).

und Möller, haben bereits Ideen zur Ausführung eingesandt.[1] Das Werk ist nie erschienen; mag es nun an Teilnahme der Künstler und des Publikums gefehlt haben oder an dem Widerstand der Verleger oder an der Kränklichkeit Gräters gescheitert sein.

G. Th. Legis (Glückselig), der von einer in Gräters Besitz befindlichen kostbaren Sammlung von Darstellungen aus der nordischen Götterlehre berichtet, zu deren Herausgabe nun vielleicht Hoffnung werden wird, gab dann seiner Alkuna eine mythologische Bildergalerie bei. Sie war nach seinem Entwurfe von Gießmann gezeichnet und von Wagner gestochen worden und ist ein Gipfel von unvergleichlicher Geschmacklosigkeit. Ludwig Bechstein dichtete die poetischen Erklärungen dazu. Jakob Grimm hat all diesen Bestrebungen ein gerechtes Urteil gesprochen: ein ernstliches Studium der nordischen Mythologie vertrage sich nicht mit Kupferstichen, die man zu ihren sehr unplastischen Gestalten vorgeschlagen, noch erwarmt es an andern ähnlichen, gutgemeinten Spielereien, wodurch die Teilnahme nie auf den der Sache allein würdigen Punkt gerichtet werden konnte.[2]

Gräter richtete dafür seine ganzen Kräfte auf die Einführung der nordischen Mythologie in die Dichtkunst. Die Universität von Kopenhagen hatte auf die Beantwortung der Frage, ob die Einführung der nordischen Mythologie statt der griechischen für die schöne Literatur des Nordens zuträglich sei, den Preis in den schönen Wissenschaften auf 1800 ausgesetzt. Drei Beantwortungen liefen ein: von Svend Platou, Adam Öhlenschläger und Jens Möller. Platou erhielt den Preis, Öhlenschläger das erste, Möller das zweite Akzessit.[3] Platous preisgekrönte Schrift trat nun zwar für die griechische Mythologie ein. Aber sie erhielt den Preis wegen des zweiten Teiles, in dem er die geschmackvolle Anwendung der nordischen

[1] Vgl. die Rezension in den Heidelb. Jahrb. 1812 Nr. 21.

[2] Edda Saemundar. Göttinger gelehrte Anzeigen 1816. Kleinere Schriften IV, S. 110. In unseren Tagen erschienen Wandbilder aus deutschen Götter- und Sagenwelt. Hrsg. v. Julius Lohmeyer, mit Texten von Felix und Therese Dahn.

[3] Die Abhandlungen wurden in der Dänischen Minerva Okt. 1801 abgedruckt.

Mythologie besprach und billigte.[1]) Öhlenschläger und Möller traten dagegen mit Entschiedenheit für die Mythologie des Nordens ein. Öhlenschläger hatte sich damals schon viel mit ihr beschäftigt. Seine Abhandlung suchte ihre noch unbenutzten Schönheiten im besten Lichte darzustellen. Er betonte gerade ihre Neuheit und Unbildung als besondere Vorteile für dichterische Behandlung und ihre Bedeutung für das Nationalgefühl.[2])

Dasselbe tat auch Jens Möller, dessen Abhandlung in Gräters Odina und Teutona 1812 erschien.[3]) Er geht von einer allgemeinen Betrachtung der Mythologie aus und zeigt die hohen Vorteile, welche eine Mythologie wegen des Neuen, Ungewöhnlichen, Unerwarteten ihrer Ggenstände, wegen der großen und erhabenen Wirkung des Alten auf den Menschen, wegen des Wunderbaren ihrer Begebenheiten, zur Erreichung des Zweckes der Dichtkunst darbietet, welcher vollkommen sinnliche Darstellung ist. Dann werden die Vorteile untersucht, welche der griechischen und nordischen Mythologie gemein sind, wobei sich Möller auf Gräters Abhandlung vom Geiste der nordischen Dichtkunst und auf die mythologischen Dichtungen von Ewald und Pram beruft.[4]) Die Vorzüge aber der nordischen Mythologie vor der griechischen sind: ihre höhere Moralität, ihr nationales Interesse und ihre Neuheit.

Die Preisschrift von Jens Möller erregte im Norden den patriotischen Unwillen des gelehrten Dänen Grundvig und bewog ihn, selbst eine Mythologie auszuarbeiten, die sich blos auf die Völuspasage gründete, und die er daher die Asalehre nannte. Aber Gräter verwarf diese zwecklose Ineinandermischung der historisch-philosophischen und ästhetischen Mythenuntersuchung. Baggesen und Öhlenschläger haben unbekümmert um die Sätze der Theoristen einen neuen und

[1]) Öhlenschläger, Meine Lebenserinnerungen, Leipzig 1850 I, S. 166 ff.

[2]) Dann berührte sich Öhlenschlägers Schrift fast wörtlich mit einer Abhandlung des Freiherrn von Münchhausen, die schon 1798 geschrieben, aber erst 1801 gedruckt wurde. Versuche von Münchhausen 1801.

[3]) Übersetzt von Block Töxen. Möller war mit Gräter persönlich befreundet.

[4]) Ewald, Balders Tod (Drama). Pram: Stärkodder (Epos).

genialen Blick in die Mythologie getan und Schöpfungen hervorgebracht, welche die Frage, ob die nordische Mythologie einer Kunstbehandlung fähig und würdig sei, immer überflüssiger machen.[1])

Einen zweiten Preis setzte die dänische Gesellschaft der schönen Wissenschaften auf die beste Ausführung eines Heldengedichtes aus, das die ganze Göttergeschichte des Nordens gleich den Verwandlungen Ovids umfassen sollte.[2]) Gräter wollte Deutschland hinter solchen Beispielen nicht zurückbleiben lassen. Auf die öffentlichen Anstalten war nicht zu rechnen. Er selbst mußte Opfer bringen. Er ließ sich durch die scharfe Ablehnung, welche Heinzes Preisaussetzung auf den Fund der von Karl dem Großen gesammelten Sagen durch A. W. Schlegel im Athenäum erfahren hatte, nicht abschrecken. Der Bardenalmanach der Teutschen für 1802, den Gräter zusammen mit dem Freiherrn von Münchhausen herausgab, setzte einen Preis von 20 Dukaten für dasjenige Gedicht aus, welches unsere vaterländische Mythologie am glücklichsten benützt, um entweder unsere Phantasie für die einheimische Vorwelt zu bezaubern oder unser Herz aufs neue für unser Vaterland einzunehmen und das Nationalgefühl zu erwecken. Über die Zuteilung des Preises soll das teutsche Vaterland selbst durch die Mehrheit der Stimmen öffentlich entscheiden.[3]) Die Schlußerinnerung von Münchhausen forderte zur Mitarbeit an der von Gräter geplanten Götterlehre des Vaterlandes auf und wies noch einmal auf den von Heinze ausgesetzten Preis hin. Der Bardenalmanach sollte auch weiterhin erscheinen und jedesmal den Kupferstich einer vaterländischen Mythe bringen; aber er ist nicht noch einmal erschienen, und auch der Preis konnte nicht vergeben werden.

1) Odina und Teutona 1812. Vorrede S. 141.

2) Suhm hatte bereits vor 20 Jahren einen Plan zu solchem Gedicht entworfen. Vgl. auch die Bardendichtung im 18. Jahrhundert.

3) Zu diesen Preisen vgl. auch: Die Gesellschaft zur Förderung der schönen Wissenschaften zu Kopenhagen hat ihre Goldmedaille zum Preis für eine poetische Erzählung über einen ernsten Gegenstand aus der nordischen Mythologie ausgewählt. Anzeiger zu Iduna und Hermode 1812 Nr. 16. Öhlenschläger bekam 1827 mit seinem Rolf Krake von der gleichen Gesellschaft den Preis für ein gutes Epos, der schon 1801 ausgeschrieben war. Vgl. Öhlenschlägers Lebenserinnerungen IV, S. 451.

Der Bardenalmanach für 1802 brachte ein Titelkupfer: Braga und einen Runenkalender mit nordischen Götter- und Heldennamen, der vorläufig die von Gräter zu erwartende „förmliche vaterländische Götterlehre" ersetzen sollte. Kunst und Gefühl, so besagt Gräters Nachrede, sind auf kein Land und keine Zeit eingeschränkt, wie einst die Götter Thuiskons in keine Tempel. Warum sollen wir uns allein an den Göttern der Griechen erbauen? Nicht die Götter haben dem Genie sondern das Genie hat den Göttern ihren Zauber gegeben. Einst hatten die Geister unseres Vaterlandes jene große und prächtige Schöpfung einer Mythologie begonnen, aber mitten in ihrem Werden ist sie versteinert, und nun harren die begonnenen Gestalten der Erlösung. Während wir Teutschen die einst von einem Klopstock, Gerstenberg, Denis und Kretschmann aufgerüttelte Seele wieder einem eisernen Schlaf überlassen haben, den auch die Schmach des Vaterlandes nicht verscheuchen konnte, haben all unsere Stammesverwandten den Gestalten jener abgebrochenen Schöpfung Leben und Veredelung gegeben, und das Genie ist bei ihnen ein zweiter Schöpfer der Götter geworden. Die Engländer, Schweden und Dänen wandeln unter den Göttern und Helden der Vorzeit in einer von götttlichen Wesen beseelten Natur, wie einst die Griechen. Die Fackeln ihrer Forschung leuchteten dem Genie in die Werkstätte einer neuen Schöpfung. Die vaterländische Mythologie bot jeder Gattung ihrer Kunst eine neue Welt von schönen und erhabenen Götter-Charakteren und Szenen dar. Wie interessant sind nicht schon unter den Händen dieser trefflichen Dichter die Götter der Vorzeit geworden. Da ist es Zeit, auch in unserm Vaterland die Natur mit den schönen Wesen der vaterländischen Mythologie zu bevölkern, unsere Phantasie für die Götter und Taten der Vorwelt zu befeuern und dem unvaterländisch gewordenen Herzen die süße Empfindung der Vaterlandsliebe und der nationalen Gemeinschaft zurückzugeben. Das ist der Zweck dieses teutschen Bardenalmanachs, der neben Bardengesängen und Epen auch für Enthüllungen nordischer und teutscher Mythen und für alle mythischen und bardischen Entdeckungen aus der nationalen Vorzeit Raum haben soll. Nun mögen also die teutschen Dichter vaterländische Lieder anstimmen, allen fremden Göttern

entsagen und wieder einen Allgemein-Geist ausgießen über ganz Deutschland?

Dieser erste und einzige Bardenalmanach ist nun allerdings kläglich ausgefallen. Man begreift, daß er keine Nachfolge gefunden hat. Diese Poesien können sich auch nicht im entferntesten mit den Liedern der älteren Barden messen, deren Geister sie heraufbeschwören, und von denen nur Kretschmann noch mit einem Hermann in Walhalla vertreten ist. Was sind doch diese neuen Barden für schwächliche und trockene Poeten, die Rühl und Gerning, die Heinze und Justi! Die neuen Forschungen sind spurlos an ihnen vorübergegangen. Sie haben vom nordischen Geiste keinen Hauch verspürt. Oft ist es nur irgend ein als Schmuck, Beispiel, Bild und Vergleich angewendeter Name aus der nordischen Mythologie, dem ein armseliges Gedicht seine Aufnahme in diesen Almanach verdankt. Im allgemeinen ist das Bestreben deutlich, möglichst alle Arten der lyrischen Poesie im Gewande des vaterländischen Mythos zu präsentieren, um offenbar auf solche Weise der griechischen Mythologie die Spitze zu bieten, welche sich ja auch aller Arten der Poesie bemächtigt hatte. Da gibt es Anakreontische Lieder, die Stufo, den Trinkgott, an Bacchus Stelle besingen. Bänkelsängerballaden, die nordische Mythen auf neue Verhältnisse des Lebens anwenden. Es war natürlich unmöglich, mit den noch ganz unbekannten und unbenutzten Gestalten der nordischen Mythologie so leicht und spielend umzugehen, wie es in solchen Gedichten notwendig ist. Die schweren Namen des Nordens lasten denn auch auf der krampfhaften Leichtigkeit dieser Gedichte. Andere wieder sind in antike Strophen oder in Sonettform gebunden und setzen nur die Namen der Edda an Stelle der griechischen Mythologie. Sie singen von der Natur. Aber von wirklich mythologischem Naturgefühl ist keine Spur zu entdecken. Wenn Münchhausen das Abendrot besingt, erblickt er nicht, wie Schiller oder gar Hölderlin, die Götter wirklich in der Natur. Er beschreibt zuerst den Sonnenuntergang, dann gibt er die mythologische Erklärung der natürlichen Erscheinung. Am besten sind noch jene Gedichte geraten, die völlig im Stile und Versmaß von Schillers Gedichten aus der griechischen Mythologie gehalten sind, und

deren fast lächerliche Reminiszenzen an sie nur mit der Absicht zu rechtfertigen sind, wirkliche Gegenstücke zu ihnen darzustellen. So etwa: An Rhynos des Wellenverschlungenen Grabe von Justi, oder Wodan und Braga von Buri, wo die Reden der von Teutonien sich abwendenden Götter so ganz dem Siegesfeste Schillers nachgebildet sind. Ein absichtliches Gegenstück zu Schillers Göttern Griechenlands ist Münchhausens überlange und schlecht komponierte Dichtung: Die Götter Thuiskons, das Hauptstück des Almanachs, ein Lehrgedicht, das für diejenigen, denen diese Götterlehre noch nicht bekannt war, den Versuch machte, „die Gottheiten in ihren Eigenschaften zusammen zu stellen“. Es entspricht bis in alle Einzelheiten von Form und Gedanken dem Gedichte Schillers. Aber an Stelle des Gegensatzes von griechischer und christlicher Religion ist hier der Gegensatz von nordischen und griechischen Göttern getreten. Der Dichter fühlt sich aus der toten Stille der Eichenhaine in die Zeit der Väter, das Land der Barden entrückt, wo die Götter und Helden vor seinem begeisterten Blicke erscheinen. Da gab noch Hertha der ganzen Natur Leben und Fruchtbarkeit. Wodan, der Allvater, regierte mild und weise über alles. Alle Räume und Elemente waren von Göttern und göttlichen Wesen erfüllt.

> Überseelig Volk! Dir lacht voll Wonne
> Auch in Allem einer Gottheit Bild.
> Erde, Meer und Luft — selbst in der Sonne
> Glänzt dir deines Ahnherrn goldner Schild.

Damals wandelten die Götter noch unter den Menschen, welche glücklicher und sittlicher waren, weil ihnen alles eine Gabe der Götter war. Helden wurden zu Göttern erhöht. Der Tod war schön, denn er führte zu Wodan. Götter schützten und stärkten ihre Verehrer und schlossen das Band der Eintracht um alle germanischen Stämme. Heut aber dienen die Germanen den fremden Göttern der Griechen, welche nicht Scham und Ehre besitzen, und sind entnervte Schwächlinge im Dienste der Cythere.

> O wer gibt uns unsre Götter wieder?
> Wer betritt der Väter Heldenbahn?
> Singt uns niemand neue Bardenlieder?
> Lebt denn nirgend mehr ein Ossian?

Wir haben ja eine Götterlehre, so kühn als zart, so phantasiereich als ehrenvoll!

> Warum soll ich nur einen Griechen singen?
> Nachbar, borge mir dein [illegible]!
> Wenn so mir vom schönen Strahlenwagen
> Schon so reich der hohe Norden [illegible]?

Die deutschen Dichter sollen nicht mit den griechischen Göttern scherzen und buhlen.

> Singt uns deutschen Sinn in deutsche Herzen,
> Singt uns Würd' und inneres Wort zurück.[1])

Der Barde Gerning sah in Münchhausens Liedern schon alle Unterschiede von griechischer und nordischer Mythologie gänzlich aufgehoben.[2]) Justi, der die Mythe von dem toten Adonis an Münchhausen sandte, er solle diesem schönen Mythos einen ähnlichen aus der nordischen Mythologie entgegenstellen, sah sich durch das von Münchhausen nur mit wenigen Änderungen geschaffene Gegenstück von Balders Leichenfeier gänzlich überwunden.[3])

Und diese Dichter sahen ihrem Hain einen Felsen entragen, in den Braga „den Namen des Ruhms" eingegraben hat: Klopstock![4]) Man möchte sich lieber mit jenem ungenannten E. einer Meinung erklären, dessen Spottverse auf die prahlenden Worte und hohlen Schädel der Barden großmütig in diesen Almanach aufgenommen wurden, wie um zu zeigen, daß an dem Felsen solcher Dichter die Wogen des Spottes machtlos zerschellen müssen.[5])

---

[1]) Die „zärtlichen" „unsittlichen Lieder", so sagt Münchhausen an anderer Stelle geradezu blasphemisch, sind von Apollo eingegeben, die kräftigen tugendhaften von Braga. Vgl. Die Dichter: Münchhausens Erzählung. Das belohnte Hirten-Opfer [illegible] zu einem dramatischen Chor auf Hymir, Freya und Wodan aus, offenbar um ein Gegenstück zu den griechischen Chören in der Tragödie zu geben.

[2]) Die Töne.

[3]) Der tote Adonis und Balders Leichenfeier. Eine Parallele von Justi und Münchhausen.

[4]) Der Name des Ruhms, von Münchhausen.

[5]) Gegen diesen Bardenalmanach richtete Merkel einen seiner Briefe an ein Frauenzimmer. Er leugnete nicht, daß diese sehr [illegible] Mythologie ein brauchbarer Stoff für unsere Dichter sein könne. Aber der eingeschlagene Weg ist nicht der rechte. Völlig bekannt und geläufig [illegible]

Gräter selbst beharrte trotz aller Anfeindungen in seinem Streben, die nordische Götterlehre zur Grundlage unserer vaterländischen Phantasiewelt zu machen und ihr die Sagen des Mittelalters, der Nibelungen und des Heldenbuchs, anzuschließen. Welche Nation wird dann einen größeren Reichtum für Darstellungen und Erfindungen der Kunst besitzen, als Deutschland in seinem großen Buche der vaterländischen Götter- Heroen- und Ritterwelt! Gräter gab zu solchem Zwecke auch seine lyrischen Gedichte heraus,[1] die zum großen Teil Älteres und Veröffentlichtes enthalten. Es sind Götter- und Heldengesänge und Übersetzungen aus der Edda. Die Absicht war, die ganze poetische Edda in Nachdichtungen dieser Sammlung einzuverleiben. Aber der Raum hätte nicht gereicht.[2]

Die mythologische Würde der Edda blieb nicht unangetastet. Schon früher war sie von Adelung aller Ansprüche auf Echtheit beraubt und zu einer rein spaßhaften Erfindung später Dichter herabgesetzt worden.[3] Trotz heftiger Abwehr ihrer Verehrer erstand ihr nun ein neuer Gegner.

sie nur durch eine nordische Ilias werden. Eine solche Ilias wird gerade eben gedruckt. Sie ist von einem Dänen: Bielfeld und heißt: Thuiskon, ein Heldengedicht in 20 Gesängen. Es war Plan und Absicht dieses Dichters, eine eigentümliche Nationalpoesie auf einen wenn auch nicht mehr im Leben, so doch in der Kunst herrschenden Wunderglauben zu gründen. Dazu brauchte er die nordische Mythologie nur als rohen Stoff für eigene Schöpfung. Sein Heldengedicht verbindet die glänzendste und reichste Mythe der Edda, den Kampf der Götter gegen die Ungeheuer und Geister, mit der Stiftung des deutschen Volkes, indem Thuiskons Landung an der Küste Germaniens zur Bedingung des Unterganges von Walhalla festgesetzt wird. Vgl. a. a. O. Brief 72, Band IV, S. 332 ff., Brief 82, Band V, S. 490 ff., Brief 87, Band V, S. 565 ff.

[1]) Heidelberg 1809. Darin: Das Lied von Erich dem Wanderer und Skirners Fahrt in Hexametern, die Niederfahrt der Göttin Freya von Sayer, der Walkürengesang (An Hetsch, den Maler der Walküren), Bragas Gesang (den Manen Mniochs), die Erschaffung Ymers (an Baggesen) usw.

[2]) Andere Übersetzungen folgten in der nordischen Altertumskunde 1829 und 1831.

[3]) Über nordische Literatur, Geschichte und Mythologie, in Beckers Erholungen 1797. II, und Nähere Bestimmung des Alters einiger der vornehmsten Stücke der nordischen Mythologie. Ebenda IV. Adelung hatte in Schlözer einen Bundesgenossen.

Franz Rühs sprach in einer Abhandlung über die Bedeutung und den Wert der nordischen Mythologie und Poesie[1]) der nordischen im Vergleich mit der griechischen Mythologie jeden Wert und jede Bedeutung ab. Der Gebrauch ihrer Gottheiten bei den neuen Bardendichtern ist völlig sinnlos, denn es sind gar keine deutschen, sondern rein skandinavische Götter. Außerdem hatten wir niemals Barden, wie Schlegel bewiesen hat. Einer der angegriffenen Barden, Karl Teuthold Heinze, der von Schlegel verspottete Preisaussetzer, wehrte solche Angriffe ab und trat für die neuen Barden und die alte Edda ein.[2]) Worauf Rühs wiederum „noch ein paar Worte über die nordische Mythologie, Poesie und deutsche Bardenlieder“ sprach, in denen er all seine Behauptungen aufrecht erhielt und seinerseits die Angriffe Heinzes auf „so große und scharfsinnige Gelehrte“, wie die Brüder Schlegel, mit Entrüstung zurückwies.[3]) Rühs fügte seiner Übersetzung der jüngeren Edda[4]) eine Abhandlung von der nordischen Mythologie bei, in der er nachzuweisen suchte, daß die nordische Mythologie niemals Glaube des Volkes gewesen sei. Sie ist mit christlicher und griechischer Mythologie durchsetzt, zu Lehre und Beispiel für junge Dichter bestimmt und zu Scherz und Zeitverkürzung erfunden, brauchbar als poetischer Stoff und Verzierung der Gedichte. Es komme also dieser Mythologie keine andere Bedeutung zu, als die jede einzelne Mythe als Hervorbringung eines mehr oder minder glücklichen Dichters in sich trägt.

Dieser literarische Streit, der nun weitere Kreise zog, ist dadurch so sehr interessant, daß er noch einmal und nun auf wissenschaftlich-philologischem Grunde das von Friedrich Schlegel und Schelling aufgestellte Problem einer neuen Mythologie zur Erörterung brachte. Denn P. E. Müller, der in seiner

[1]) Neuer Teutscher Merkur 1802, Stück 6, S. 108.

[2]) Bemerkungen über einen Aufsatz ..., Ebenda 1803, Bd. 2, Stück 6, S. 127. Er hatte sich schon im Allgem. Lit. Anz. 1801, Nr. 59 und 60 gegen Schlegels Bardenleugnung deutlich erklärt.

[3]) Ebenda 1803, Stück 8, S. 266. Rühs wies hier auch auf seine Unterhaltungen für Freunde der nordischen Literatur hin, wo er sich mit Herders Iduna-Aufsatz auseinander gesetzt hatte.

[4]) Berlin 1812.

Gegenschrift den Beweis der Echtheit führte,[1]) leugnete, daß überhaupt jemals eine neue Mythologie erfunden worden sei. Während er aber äußere Gründe zum Beweise der Echtheit heranzog, stellte Wilhelm Grimm zuerst in seiner Kritik von Müllers Schrift, dann in seinen Rezensionen von Rühs' mythologischen Ausgaben und Abhandlungen seiner Behauptung immer wieder entgegen: es bedarf nur der inneren, in der Sache selbst liegenden Gründe. Die Mythologie ist etwas Organisches, durch die Macht Gottes Gewordenes, in ihm Begründetes. Sie geht aus der Natur eines ganzen Volkes hervor. Keines Menschen Kunst reicht dahin, sie zu erschaffen. Keine Einbildungskraft vermag eine neue Mythologie zu erfinden, so wenig als eine neue Sprache. Ob Wilhelm Grimm hier nicht auch an Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie gedacht haben mag?[2])

Man erinnert sich bei diesem Streit um die Echtheit der nordischen Mythologie an jenen Streit, der um Ossians Echtheit geführt wurde. Beides trat nun auch mit einander in Verbindung.

Die Romantik hat sich im allgemeinen ziemlich ablehnend gegen Ossian verhalten. Erst nach der Übersetzung Ahlwardts, die auf das gaelische Original zurückführte, ging Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung über nordische Dichtkunst von dem Grundsatz aus, diesen Gedichten das höchst mögliche Alter und die größte relative Echtheit zuzugestehen, welche ihnen nur irgend beigelegt werden und mit der historischen Wahrheit bestehen kann. Er erkannte in ihnen aber auch nur eine historische Wahrheit an. Eine Mythologie ist diesen Gedichten nicht eigentümlich.

Als nun die Edda bekannt wurde, stellte Jakob Grimm dieses nicht unechte oder zweifelhafte Denkmal den Ossianischen Gedichten entgegen, welche uns in Sprache, Sitten,

[1]) Über die Echtheit der Asalehre und den Wert der Snorrischen Edda. Aus der dänischen Handschrift übersetzt von Sander, Kopenhagen 1811.

[2]) Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen. Studien IV, S. 223. Dagegen wieder Heinze in Gräters Iduna und Hermode 1812, Nr. 29. Vgl. Heidelb. Jahrb. 1811, Nr. 49 und 50, 1812, Nr. 65, 1814, S. 561. Dazu Jakob Grimm, Lpz. Lit. Ztg. 1812, Nr. 287.

Geschichte und Wesen ganz fremd sind.[1]) Seinem Bruder Wilhelm aber gab eine neue Übersetzung von Ossian die Gelegenheit zu der erfreulichen Bemerkung, daß trotz der vielfach absprechenden Urteile doch die Liebe für diese ebenso herrlichen als merkwürdigen Gesänge fortdauert. Wer könnte auch den Ossian überreden und das Wesen des Epos erforschen wollen![2]) Kein Zweifel, daß es alte Heldensagen des Volkes sind. Nur sind sie der subjektiven Betrachtung eines einzelnen übergeben.[3]) Je tiefer nun Jakob Grimm in das Wesen der epischen Dichtung eindrang, und je deutlicher sich vor seinem Geiste ihr lebendiges Wachstum aus Mythos und Sage enthüllte, um so mehr mußte auch er sich zu des Bruders Überzeugung bekennen. Er legte nun aus inneren Gründen, wie Wilhelm bei der Edda, die Echtheit des ossianischen Werkes dar, dessen Ehre er gegen seine Angreifer retten wollte.[4]) Nie hat vielleicht eine verneinende Kritik ärger gefrevelt. Ossian ist echt und ungefälscht. Nichts ist an ihm, was hätte können erdichtet werden.[5])

Man sieht an diesem Streite um Ossian und die Edda, wie gerade die aus der Romantik hervorgegangene Betrachtung der Poesie als Natur, der die Brüder Grimm huldigten, die romantische Idee einer neuen Mythologie vernichten mußte.

Auf einem anderen Wege wollte Friedrich Majer durch Vergleichung der älteren und jüngeren Edda zeigen, wie wahrheitswidrig und unverständig es sei, diese Lieder für Erfindungen der Dichter zu halten. Seine Übersetzungen, die schon seit 1803 herrühren, erschienen 1818 gesammelt als: Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier. Jakob

---

1) Edda Saemundar 1812. Kl. Schr. IV, S. 110 f.

2) Kl. Schr. II, S. 229 f. 1818. Vgl. den schönen Aufsatz: Gleichnisse in Ossian und Parzival I, S. 48 f.

3) A. a. O. I, S. 48 f.

4) Die Angreifer waren in England Johnson, Hume und Scott, in Frankreich Villemain, in Deutschland die Übersetzerin serbischer Gedichte, Talvj (Th. A. L. v. Jakob).

5) Über Ossian. 1863, a. a. O. VII, S. 537 ff. Die innere Beweisführung aus dem Wesen und Ursprung aller epischen Dichtung ist leider nicht vollendet worden.

Grimm aber verwarf diese mittelmäßige Arbeit, die ohne genügende Sprachkenntnis vorgenommen war.[1])

Nicht Übersetzungen, sondern eigene Nachdichtungen der nordischen Mythologie hat F. G. Wetzel gedichtet.[2]) Er sang zwölf Lieder von Gott Thor und dem Riesen Ymer, romanzenartige, aber episch zusammenhängende Erzählungen. Baldurs Tod läßt — auch außer dem Goethe nachgebildeten Strophenbau — manch deutliche Anklänge an die Braut von Korinth vernehmen. „Der Wole Grab“ ist die Weissagung von dem Untergang und der künftigen Erneuerung der Erde. „Von wannen das Lied“ schildert nach der nordischen Mythe den göttlichen Ursprung des Gesanges. Die Anmerkungen besagen, daß die hier mitgeteilten Mythen zu einem geschlossenen Ganzen vereinigt werden sollten. (Was nicht geschehen ist.) Außerdem deuten sie — nach berühmten Mustern — den symbolischen Gehalt dieser Dichtungen aus. Die Götter des Nordens sind die Repräsentanten des höchsten Lebens, des Organischen auf Erden, und gehen dereinst mit diesem und der gegenwärtigen Erdbildung unter. Wole, die Seele der Erde, verkündet ihr Schicksal. Baldur, als der Schönste, verblüht am frühesten und mit ihm das goldene Alter der Welt. Hele gibt den Toten nicht wieder heraus. Aber einst werden Baldur und Hödur auf die neue Erde wiederkommen und in Frieden herrschen, ein Sinnbild der endlichen Versöhnung aller Gegensätze. Das Ende der Dinge aber ist Kampf und Trennung von Gutem und Bösem, Licht und Nacht, Frost und Glut, die nur vereint die schöne Lebenswärme geben. Der Regenbogen, das Symbol der Welterhaltung, schwindet dahin. Ahnungen des Christentums sind in diesen Mythen unverkennbar. Wetzel suchte sie denn auch der Roheit und Unbildung ganz zu entkleiden. Seine Deutungen sind naturphilosophisch. Er stand durch seinen Freund G. H. Schubert mit der Naturphilosophie in Verbindung und war auch ein Verehrer Jakob Böhmes.

[1]) Majers Übersetzungen erschienen im Prometheus 1808, Journal für Literatur, Kunst usw. 1816, Polychorda von August Bode, Musen von Fouqué und Neumann 1812, Büschings Sammlung 1814. Vgl. Grimm, Kl. Schr. IV, aus den Götting. Gelehrt. Anz. 1819.

[2]) Im Phöbus von Kleist. Darin: Mythen nach der Edda. (Iduna, das nordische Requiem) Schriftproben, Bamberg 1814 darin: Mythen.

dessen Ideen in seinen Gedichten oft zu erkennen sind. Es ist sehr auffallend, daß auch Wetzels sonstige Dichtungen von den Vorstellungen der nordischen Mythologie erfüllt sind. Die Ideen vom Kampfe des Lichtes und der Nacht, von dem Untergang und der einstigen Verklärung der Erde kehren immer wieder. Die Kometenerscheinungen der Jahre 1807 und 1811 werden als die Verkünder des neuen Götterreiches angesehen, das nach dem Untergang von Erde und Sonne kommen wird. Eine hohe Verehrung des Feuers tut sich kund. Der Salamander ist der Feuergeist, der das Gold des Menschen von allen Schlacken reinigt. Das Feuer ist die Offenbarung Gottes, die Seele der Welt. Der Höhepunkt von Wetzels mythologischer Dichtung ist das Lied von der Erde, das die Vorstellungen der nordischen Mythologie ganz in moderne Naturmythologie umsetzt. Seine Muster sind Schellings und Schlegels naturphilosophische Gedichte (besonders Schellings Widerporst). Das Lied schildert das Wirken und Schaffen der Erde aus dem starken Geist der dunklen Tiefe, wo das ewige Feuer ist. Alles aber strebt zu der Heimat des Lichtes empor. Der Mensch wird sich und die Erde verklären, wenn er kraft des Eisens die Gewalt des Bösen in der Erde überwunden haben wird. Denn das Eisen ist dem Licht verwandt. Es weist nach dem alten Paradies im Norden hin. Mit ihm wird der Mensch die Erde erlösen, und ein neuer Himmel und eine neue Erde wird entstehen.[1]

§ 4. Öhlenschläger. Arnim und Fouqué. Die Brüder Grimm.

Die deutsche Romantik hat Öhlenschläger den Weg zur Mythologie gewiesen. Man hatte zwar in Dänemark schon viele Versuche gemacht, das nordische Altertum zu erwecken.

[1] Wetzels Liebe für alle Mythologie wurde durch die romantischen Mythologen, wie Görres und Creuzer, wohl noch bestärkt. In seinen Gedichten finden sich mannigfach mythische Elemente. Er stellt [illegible] mexikanische und nordamerikanische Mythen dar und weist auf ihre Ähnlichkeit mit griechischen und biblischen Mythen hin. Andere Gedichte stellen [illegible] Sagen und Legenden dar. Der Hymnus an Vater Ocean mischt griechische und nordische Mythologie mit eigener Erfindung. Neue Mythen sind das [illegible] und das [illegible]. Vgl. außer den Schriftproben

Aber Öhlenschläger hat es selbst bekannt, daß die deutsche Romantik erst, die ihm durch Steffens vermittelt worden war, sein Wecker wurde. Es war die starke Sehnsucht nach einer Mythologie, die in Öhlenschläger wiedertönte. Der Däne brauchte nicht lange zu suchen. Die nordische Mythenwelt lag vor ihm da.

Aber nicht nur die Romantik war seine Führerin. Er gab sich auch Goethe zu eigen und ließ sich von ihm „in allem Heidentum unterrichten".[1]) Das verstärkte gewiß noch seine Liebe für die Mythologie. Aber es weckte auch in ihm die Sehnsucht nach einer Formenschönheit, die von der nordischen Mythologie unmittelbar nicht befriedigt werden konnte, wie Goethes Formtrieb von der griechischen Mythologie befriedigt wurde. Aus diesem doppelten Verlangen: nach Mythos und schöner Form, das sich an Goethe und der Romantik nährte, ist Öhlenschlägers eigene Dichtung geflossen. Sein Streben war: die nordische Dichtung in die Formen des griechischen Altertums zu bannen. Er brauchte in seinen nordischen Tragödien den Hexameter, weil er eine große und edle Sprachform haben mußte, welche die nordische Dichtung nicht hat. So diente auch Öhlenschläger jenem Ideal der Dichtkunst, die seit der Romantik darauf gerichtet war, den romantischen Geist in klassischer Form darzustellen. Das Athenäum und Schellings Ästhetik verkündigten es. Es war das Ideal des neuen deutschen Dramas.

Schleiermacher vermittelte Öhlenschläger die Bekanntschaft mit den Tragödien des Sophokles, und Öhlenschläger wendete die Darstellungsweise des formvollendetsten Dichters auf einen der nordischen Mythologie entnommenen Stoff an. Er brauchte in seinem Baldur die griechischen Formen, und es schien ihm: als ob der antike Rhythmus sich recht natürlich mit dem nordischen Mythos vereinige.[2])

auch Gesammelte Gedichte und Nachlaß, hrsgb. v. Funk, Leipzig 1838. Die nordischen Mythen und eine im Nachlaß gefundene, ebenfalls nach der Edda gedichtete Mythe sind hier nicht aufgenommen.

[1]) Boisserée I, S. 48.

[2]) Lebenserinnerungen IV, S. 47, II, S. 122. Hier trifft Öhlenschläger also mit den gleichartigen Bestrebungen Gräters zusammen, der die nordischen Mythen in Hexameter band, um ihre ästhetische Gleichberechtigung mit der griechischen Mythologie darzutun.

Baldur der Gute ist eine nordisch-mythologische Tragödie. Der erste Teil ist: Baldurs Tod, der zweite: Baldur in Helheim. Der Dichter hat sich eng an die Überlieferung der Edda gehalten. Baldur, das Band Walhallas, träumte, daß ein Werkzeug der Natur ihn töten werde. Alle Götter wollen ihn vor den ihnen untertänigen Elementen des Lichtes, der Luft, des Meeres und der Erde schützen. Nur die Mistel wird von Frigga aus Leichtsinn nicht in Eid genommen. Das macht sich Loke zunutz. An Lokes Gestalt hat Öhlenschläger die eigenste Arbeit verrichtet. Er suchte durch psychologische Erklärung seine gräßliche Tat zu mildern. Sein Vorbild war Shakespeares Richard. Loke, ein Mittelding zwischen Gott und Riese, von den Göttern verachtet, von den Riesen gehöhnt, will diesem Zustand der Halbheit ein Ende machen und ganz Riese sein. Die Götter sind nur durch Einigkeit groß. Baldur ist das Band ihrer Einheit. Darum läßt er ihn töten. Aber er selbst ist auch nur ein Werkzeug. Öhlenschläger wollte nicht nur die äußere Form der griechischen Tragödie nachahmen. Sein mythologisches Drama ist eine Schicksalstragödie. Über den Göttern waltet noch das unabwendbare Schicksal, dem Baldur, das Lebensband der alten Götterwelt, verfallen ist. Loke ist nur das Werkzeug des Schicksals. Aber das Schicksal ist nicht blind.

Der zweite Teil: Baldur in Helheim stellt den Versuch dar, den guten Baldur von Hel aus der Unterwelt loszubitten. Die Bedingung der an den Göttern sich rächenden Höllenkönigin lautet: nur wenn Himmel und Erde um Baldur weinen, soll er zum Lichte wiederkehren. Alles weint. Nur Loke, in Hexengestalt, weint mit trockenen Tränen, wofür ihn die Strafe der Götter trifft. Wala aber verkündet den verzweifelten Asen und Menschen: die Welt versinkt und die Götter dämmern. Aber Allvater hebt eine neue Erde empor, auf die Baldur zurückkehren wird. Er wird aus dem Hammer Thors ein Kreuz machen. So endet diese mythologische Schicksalstragödie mit einem versöhnenden Ausblick auf das kommende Christentum, wie die Edda selbst.

Baldur der Gute ist Öhlenschlägers einziges Drama, das der nordischen Götterlehre unmittelbar entnommen ist. Andere

Dramen aber entstammen der Heldensage. Helge[1]) vermählt sich unwissend mit der eigenen Tochter und geht lebend in sein Grab. Auch die Liebesgeschichte von Hagbarth und Signe spielt in den heidnischen Zeiten. Aber der mythologische Hintergrund ist in diesen beiden Tragödien leider nicht zu seinem Rechte gekommen, und so fehlt es der Heldensage an dem echten Geiste des Nordens. Ganz anders ist es in Stärkodder, wohl der besten Tragödie Öhlenschlägers. Der Held hat einst in jugendlichem Zorn seinen eigenen König getötet. Ein Leben voll herrlichster Taten soll das Verbrechen sühnen. Aber die Strafe der Götter ist es, daß kein Heldenschwert ihn töten kann. So wandert er und sehnt sich nach dem Heldentod, der ihm dann endlich, nachdem er das Vaterland gerettet hat, durch den Sohn des erschlagenen Königs wird. Die Götter sind versöhnt und nehmen ihn in Walhalla auf. In dieser Tragödie, so sagte Öhlenschläger,[2]) repräsentieren die heidnischen Götter gleich den griechischen mehr die ewigen Naturkräfte, als die moralischen Vollkommenheiten.

Eine dritte Gruppe von Öhlenschlägers Dramen stellt den Kampf von Heidentum und Christentum dar. Es ist ein ganz romantisches Motiv, das auch Schelling und Schlegel zu poetischer Behandlung empfahlen, und das von den tragischen Dichtern des Jahrhunderts sehr häufig aufgenommen wurde. In dem Kampfe von Heidentum und Christentum konnte sich die Romantik selbst zur Darstellung bringen. Es ist das bedeutsame Symbol der Zeit, welche den Sieg des Christentums über die Macht der Antike herbeiführte und doch in ihrer Sehnsucht nach einer Mythologie den Untergang der alten Götter beklagen mußte. Im Kampfe der griechischen Mythologie gegen das Christentum galt die Trauer der Romantik dem Untergange der Schönheit. Im Kampfe der nordischen Mythologie gegen das Christentum galt sie dem Untergange der Nationalität. Aber die Romantik war selbst dem Geiste des Christentums entsprossen und mußte die göttliche Wahr-

[1]) Die Romanzen von Helges Abenteuern mit dem Meerweib und der Königin Oluf bilden die Vorgeschichte zu dieser Tragödie.

[2]) Lebenserinnerungen III, S. 37.

heit über Schönheit und Nationalität triumphieren lassen. Dieser welthistorische Konflikt ist für die dramatische Form geschaffen. Er ist an sich selbst schon das ungeheuerste, tragischste und notwendigste Drama der Weltgeschichte. Bisher hatte Julian als sein Held gegolten. Jetzt traten die Kämpfer für die nationale Religion des Nordens an seine Stelle.

Man kann es bei den Dichtern, welche diesen welthistorischen Kampf darstellten, oft bemerken, daß ihre Liebe zwischen der Mythologie und dem Christentume schwankte. Das ist gleich bei Öhlenschläger zu bemerken. In dem Drama Palnatoke steht der Dichter auf der Seite des Helden, der im Namen der nationalen Götter gegen den schwächlichen König kämpft, der nur ein Werkzeug in der Hand des wunderheuchelnden Bischofs ist. Der Mörder erliegt freilich der von der Norne geführten Waffe. Aber nordische Kraft hat doch den Sieg behalten. In dem Drama Hakon Jarl ist das moralische Übergewicht auf Seiten des Christentums. Hakon, ein grausamer und wollüstiger Tyrann, kämpft zuerst für sich selbst, dann aber für die Götter Walhallas gegen Olaf, der als Werkzeug Gottes berufen ist, Odins Herrschaft zu stürzen und Christi heilige Macht auf Erden zu verbreiten. Christi Schwert siegt über den Hammer Thors. Aber auch hier ist noch die Klage des Dichters zu vernehmen. Hakon, den nur die wilde Zeit verdarb, war doch der letzte Funke nordischen Heldentums, und den Kranz, den der tote Kämpfer von der Hand des Weibes empfängt, er empfängt ihn von seinem Dichter. Odin selbst, in Gestalt des einäugigen Auden, sucht Olaf zu überzeugen, daß seine Lehre nicht in den Norden passe. Odins Bild stürzt in Trümmer, frohlockend dagegen bleibt Freya stehen: Südens Wollust wird Nordens Götterkraft besiegen. Die Tragödie von Olaf dem Heiligen aber bedeutet den vollen Triumph des Christentums. Die Heiden sind blind, grausam, blutdürstig und eigennützig. Nur einer hat noch eine ideale Auffassung der Asalehre. Sein Walhalla ist licht und schön. Er glaubt an Baldurs Wiederkunft. Olaf lehrt ihn: die Wiederkunft Baldurs ist eben das Christentum. Baldur lebte in Christus wieder auf. Der Tod des Heiligen bekehrt ihn und die anderen Heiden.

Öhlenschläger war nicht eigentlich zum Dramatiker geboren. Die Kraft seiner nordischen Stoffe schmilzt in der weichen und nachgiebigen Form dahin. Er wollte die Wildheit des nordischen Geistes durch das schöne Maß der Antike zähmen. Aber ein unüberbrückter Kontrast von Stoff und Form ist die Folge seiner dramatischen Schwäche. Er war zum lyrischen und epischen Dichter geboren, und als solchem gelangen ihm seine schönsten Dichtungen. Nach einer Fabel der Edda schuf er seine Vaulundurs Saga und legte tiefsinnige Symbolik in den alten Mythos. Nachdem er das deutsche Heldenbuch gelesen hatte, dichtete er in dessen Reimen und Art die Sage von Thors Reise nach Jothunheim. Dieses Gedicht, das seit je und ganz mit Recht zu seinen schönsten Werken gezählt worden ist, wurde später in das große Epos von den Göttern des Nordens aufgenommen. Dieses Epos ist eine Sammlung von zwar zusammenhängenden, aber in Charakter, Form und Wesen sehr verschiedenen Fabeln: „große, sorgfältig ausgeführte Phantasie- und Naturbilder für religiöse und philosophische Ideen".[1] Er hat sie nicht in deutscher Sprache gesungen. Er fürchtete wohl den Mißerfolg. Denn seine altnordischen Dichtungen gingen in Deutschland nicht gut. „Das Altnordische schmeckte den Deutschen nicht."[2] So gehören sie nur durch eine sehr schlechte Übersetzung von G. Th. Legis der deutschen Literatur an.

Der Übersetzer gab Öhlenschlägers Epos[3] als Vorläufer „einer vollständigen und quellengerecht ausgearbeiteten Mythologie des Nordens" heraus, welche für den Behuf des Dichters und Künstlers unter dem Titel Alkuna erscheinen sollte. Er fügte die Bitte bei, dieses Gedicht bis auf weiteres an die Stelle altnordischer Metamorphosen zu setzen, wenn es auch der Dichter des dänischen Originals nicht ganz dafür gelten lassen sollte. In der Alkuna, die 1831 erschien,[4] mußte sich Legis gegen Mißverständnisse verteidigen, denen seine Vorrede

[1] Lebenserinnerungen IV, S. 9.

[2] Ebenda S. 55.

[3] Leipzig 1829. Das Epos war schon 1819 gedichtet.

[4] Alkuna, ein Handbuch der nordischen und nordslavischen Mythologie. Leipzig 1831.

zu den Göttern des Nordens von seiten Öhlenschlägers und manch anderer noch begegnet war. Er glaubte allerdings, daß Öhlenschlägers Epos für Dichter und Künstler ein Vorbild abgeben könne, wie einst Ovids Metamorphosen, und daß erst zur völligen Vergegenwärtigung der mythischen Gestalten und Sagen die Alkuna als eine ergänzende Nachschule dienen könne.[1]

Nun machen aber wirklich nicht die Verwandlungen den Kern von Öhlenschlägers Dichtung aus. Es ist der Kampf der Götter und Riesen, der diese Lieder zur Einheit bindet. Und dieser Kampf ist ein naturphilosophisches Symbol des Kampfes zwischen den schaffenden und zerstörenden Naturkräften. Zwischen ihnen — nicht Gott und nicht Riese — schwankt Loke: die Zeit. Im ewigen Kampfe gegen die Zerstörung werden die Götter schwach und bedienen sich schimpflichen Betruges. Dadurch werden sie reif zum Untergange. Die Wala verkündet das Ende der Welt und aller Götter und die neue Erde, der Allvater selbst sich offenbaren wird. In dem neuen Walhall wird Thor nicht mehr den Hammer haben, sondern ein Schwert mit lilienumwundenem Kreuze.

Nyerups Übersetzung der jüngeren Edda wollte Dilettanten die Bequemlichkeit verschaffen, Öhlenschlägers mythische Werke besser zu verstehen.

Nach Öhlenschlägers mythischen Dichtungen stellte Heiberg die nordische Mythologie in deutscher Sprache dar.[2] Wilhelm Grimm empfahl dieses ganz unwissenschaftliche und unbrauchbare Buch den literarischen Handlangern, Dekorationsmalern und angehenden Poeten, welche einige Anspielungen auf Thor, Odin und Baldur bedürfen. Die Mythologie aus einem modernen Dichter darstellen, heiße ebensoviel, als Alexanders Geschichte aus Lebruns Gemälden entnehmen. So sehr er den Dichter Öhlenschläger achtete, er glaubte doch nicht, daß er wohl daran tue, alte Mythen, an deren

[1] Gleichzeitig begann Legis seine Übersetzung der Edda mit Erläuterungen erscheinen zu lassen. Sein Standpunkt ist der Standpunkt der romantischen Symbolik: Der Ursprung dieser Mythologie ist in Asien, ihr Prinzip ist Religion.

[2] 1827.

Erklärung Scharfsinn und Gelehrsamkeit arbeiten sollen, mit frischen Farben und nach seiner Manier zu übermalen. Es bleibt immer ein mißlungenes Unternehmen und ein unleidliches Zwitterding.[1])

In Deutschland spielte Fouqué die Rolle Öhlenschlägers. Bevor er aber noch die nordische Mythologie zur Quelle seiner Dichtung machte, hatte schon Achim von Arnim aus ihr geschöpft.

Arnim war von dem Studium der Naturphilosophie zur Dichtung übergegangen. Das germanische Altertum erregte das Interesse und die Liebe des wahrhaft deutschen Edelmannes. Gräters Forschungen fanden bei ihm, wie nur bei wenigen, volles Verständnis und warme Teilnahme. Eine Frucht seiner naturphilosophischen und germanistischen Studien war sein Roman: Ariels Offenbarungen.[2]) Die erste Offenbarung des Luftgeistes ist das Heldenlied von Hermann und seinen Kindern, in zwei Gesängen. Der alte Herzog Hermann wird von dem Feind aus seinem Reiche vertrieben und lebt als Odin in der Verborgenheit. Die schweren Ahnungen und Träume vom Schicksal der Seinigen täuschen ihn nicht. Freya und Heymdal, seine Kinder, laden schwere Blutschande auf sich, die Heymdal freiwillig mit dem Tode büßt. Aber auch der Fremde, der Freyas Liebe gewinnt, ist ihr leiblicher Bruder, der einst von der Seite des Vaters gerissen wurde. Da lassen sich Odin und seine Kinder vom Rauche in der Druidenhöhle töten. Ihre Seelen aber steigen zum Himmel auf. Der Dichter hat selbst zum Schlusse eine Bemerkung über die „wahrscheinliche Bedeutung" des Gedichtes beigegeben, das alle Merkmale der Schicksalstragödie an sich trägt: Odin war der höchste Wille, der erste Gott unserer Voreltern, Freya die höchste Zuneigung, ihre Göttin der Liebe. Sie hielten die Perioden ihrer Menschwerdung, wie in den anderen Religionen die hohen Wesen. Hier lösen sie einen langwierigen Streit unter ihrem Lieblingsvolke, sie wirken, sie

[1]) Kl. Schr. II, S. 3[illegible]5. Übrigens waren auch Jakob Grimm und Gräter in der Überzeugung einig, daß Öhlenschläger wenig von der altnordischen Dichtkunst durchdrungen sei. Briefwechsel S. 15 und 20.

[2]) Göttingen 1804.

leiden, sie vollenden als Menschen, dann kehren sie zu ihren höheren Wohnungen zurück. Das neugeborene Kind würde dann die neugeborene Menschheit bezeichnen. Man muß durchaus in dieser Bemerkung den Schlüssel zu der sehr rätselhaft gehaltenen Dichtung finden.[1] —

Fouqué ist dem wahren Geiste des Nordens fast näher gekommen als der dänische Dichter, wenigstens in seiner grossen Trilogie von dem Helden des Nordens. Fouqué wurde so stark wie wenige von der Sehnsucht nach einer poetischen Mythologie getrieben; er suchte sie im nordischen Altertum, im deutschen Mittelalter, im Katholizismus, vorübergehend auch in Friedrich Schlegels Natursymbolik.[2] Aber als er dem „edlen Verstorbenen", Friedrich Schlegel ein Denkmal setzte[3], da mußte er doch erklären: Schlegel erkannte die Unmöglichkeit, die alte Götterwelt der Griechen noch einmal ins wirkende Leben heraufzubeschwören. Er wandte sich unmittelbar an die Natur, deren Abfall vom Göttlichen er noch nicht anerkannt hatte, weswegen er überall in ihr das Göttliche sah. Daher späterhin die Überschätzung der neu aufsteigenden naturphilosophischen Ansichten und Entdeckungen, ja endlich der schauerliche Wahn, es könne und werde aus diesen Erscheinungen sich eine neue Mythologie gestalten als gottgefällige Offenbarung.

Bevor noch die Romantik ihren Einfluß geltend machte, hatte der Knabe schon glühende Begeisterung für Klopstocks und Sineds Bardenlieder mit ihrer nordischen Mythologie. Ossian und die Edda wirkten gewaltig auf ihn ein. Und das blieb seine Meinung: kein Mythos in der ganzen Welt gibt die ewigen Wahrheiten, an denen alle stammeln, so unentstellt wieder, wie die keusche Ahnungswelt der altnordischen

[1] Reinhold Steig hat sie gar nicht berücksichtigt; was er als Arnims Absicht erkennt, ist viel zu eng politisch und außerdem sehr gezwungen. Vgl. a. a. O. S. 2[illegible]. Der zweite Teil „Heymars Dichterschule" steht nur dadurch mit dem ersten Teil in Verbindung, daß hier schon der Sänger Heymar die kleine Aslauga in seiner Laute verborgen hat, was ja der nordischen Mythologie entnommen ist.

[2] Vgl. Fouqués Dichtung: Die Andacht im Walde. Siehe oben.

[3] Erinnerungen an edle Verstorbne. Friedrich Schlegel, unterz.: L. M. F., Berlinische Blätter für deutsche Frauen hrsg. v. Fouqué, Band 11.

Mythologie.[1]) In Friedrich Schlegels Europa dichtete Fouqué eine kleine Szene vom hörnernen Siegfried in der Schmiede. Er nahm den Stoff aus dem Volksbuch. Seine künstlerische Absicht war: den ganzen Adel und die königliche Kraft des jungen Helden im Gegensatz zu dem plebejischen Schmied und seinen Gesellen recht anschaulich zu machen. Dies frühe Denkmal seiner feudalen Gesinnung ist ihm nicht übel gelungen. Dann aber kamen andere Lieder, romantische Spiele einer fessellosen Phantasie.[2]) A. W. Schlegels kernige Aufforderung, in dieser schlaffen und gleichgültigen Zeit nicht einer phantastisch-träumerischen, sondern einer wachen und patriotischen Poesie zu huldigen, entriß ihn den romantischen Träumereien, denen er sich als Pelegrinus hingegeben hatte.[3]) Schlegel wies ihn aus seiner Neigung zum Süden nach Norden, und nun stieg Fouqué zu den echteren Quellen der germanischen Mythologie. Man erwartet auf dem Widmungsblatt seines Heldenspieles von Sigurd dem Schlangentöter[4]) den Namen seines Weckers: August Wilhelm Schlegel: man findet die Zueignung an Fichte. Und man wird zugeben können, daß der Dichter keinen Würdigeren finden konnte als den Philosophen, der die Reden an die deutsche Nation gesprochen hatte. Aus dem Sehnen nach den alten Taten und den alten Liedern der germanischen Urzeit wurde dieses Gedicht, das nicht mehr aus verfälschten Quellen schöpfen wollte, sondern aus der einzig echten und wahren Quelle: der Nibelungensage des Nordens.

Ein Nordlicht, rätselhaft, hoch, deutsam, fern
Strahlt sie durch Nächte des norweg'schen Himmels.
So fand sie der, der dies Gedicht begann,
Und von dem mächt'gen Zauberstrahl durchblitzt,
Sang er der Sage Runenworte nach.

Fichte, der Deutschlands goldne fernersehnte Zeit in seiner tapferen Brust bewahrt, gab ihm das Vertrauen, die schwere Aufgabe zu vollenden.

[1]) Lebensgeschichte S. 68 f. 70 f.

[2]) Auch sie waren mythologisch, aber in anderem Sinne. Darüber später.

[3]) Briefe an Fouqué S. 354 ff. Schlegel VIII, S. 142 ff.

[4]) Berlin 1808.

Fouqué hat sich im Gang der Handlung eng an die Edda, die Wölsungensage und andere Sagen des Nordens gehalten.[1]

Das Vorspiel von Sigurd dem Schlangentöter stellt Sigurds Schwertgewinnung dar. Gramur, des Vaters Schwert, zerbrach einst an Odins Speer. Sigurd schmiedet es sich neu, den Vater zu rächen und sein Land wieder zu erobern. Die Mutter warnt ihn vor dem Fluch seines Stammes. Was geschah nicht schon mit diesem Schwert, was wird noch mit ihm geschehen! Sigurd aber vertraut seiner Kraft. Von Schuld will er sich rein erhalten. Nachdem er den Mörder des Vaters getötet hat und König geworden ist, will er nun auf des listigen Reigen Rat dem Drachen das Gold abgewinnen (Erste Abentheure). Odin erscheint ihm und rater gut. Er schlägt den Drachen, versteht der Vögel Sang und tötet den heimtückischen Reigen, der ihn im Tode noch vor dem fluchbeladenen Ringe Andwars warnt. Sigurd aber, dem das Gold die Lust der Welt gewinnen soll, kann nicht glauben, daß Unheil und Fluch über Heldenkraft etwas vermag. Er dringt durch die Lohe zum Felsen Brynhildens, wo eben die Nornen dem schlafenden Weibe ihr Schicksalslied gesungen haben (Zweite Abentheure). Sie wird trotz all ihrer Warnung und finsteren Ahnung seine Braut. Schon aber sinnt Grimhildis, den Ringbesitzer durch Zauber an ihre Tochter Gudrun zu fesseln; sie, die das Schicksal lenken will, ist selbst nur sein Werkzeug. Sigurd kommt an den Hof der Nibelungen. (Dritte Abentheure) siegt in allen Kampfspielen, trinkt den Zaubertrank, der ihn Brynhild vergessen läßt, und vermählt sich mit Gudrun. Der Schicksalsspruch, daß er zwei Frauen lieben werde, ist erfüllt. In der Gestalt des Blutsbruders gewinnt er für Gunnar Brynhilde zur Braut (Vierte Abentheure). Dann aber vergeht die Täuschung, und die Erinnerung kehrt zurück. Schaudernd verrät er das schreckliche Geheimnis seiner Gattin. Die plaudert es im Streite an Brynhild aus (Fünfte Abentheure). Sigurd muß

[1] Vgl. Kregel, Nordische Stoffe bei Fouqué, Vierteljahrschrift f. Lit. Gesch. VI S. 222. Vgl. dazu die Besprechung Hirschs von Max Kämmerer, Der Held des Nordens (Rostocker Dissertation 1910). Hirsch hat die Quelle Fouqués nicht in der Edda selbst, sondern in dem Geschichtswerk eines dänischen Historiographen entdeckt. Dtsch. Lit. Ztg., 4. Juni 1910.

sterben. Guttorm tötet ihn auf Brynhildens Befehl im Schoße Gudruns. Die Niflungen bemächtigen sich des fluchbeladenen Goldes. Brynhild verbrennt sich auf dem Scheiterhaufen, aus dessen Rauch sich die Nornen gestalten. Skuld, die Norne der Zukunft, singt:

> Ich eile nicht, ich weile nicht.
> Wir gehen alle den stäten Gang, wir sehn
> Gericht erhoben und auch geschlichtet, —
> Lauf, Menschenkind, entlaufst uns nie!

„Frei von entweihender Schuld“ ist der fromme Held dem unentrinnbaren Schicksal erlegen. Unheil und Fluch hat über Heldenkraft gesiegt. Dieses Drama ist eine Schicksalstragödie, die Fouqué unter dem gewaltigen Eindruck der Orestie des Äschylus gedichtet hat. Seine Trilogie sollte ein deutsches Gegenstück dazu sein.[1]) Wie in den anderen Schicksalstragödien der deutschen Literatur hängt auch hier das Schicksal an einem Gegenstand: dem Schwert, dem Ring. Auch hier ist ein Fluch das treibende Motiv. Und doch erhebt sich diese Tragödie, was die Idee des Schicksals betrifft, über die anderen Schicksalstragödien. Denn die Mythologie rechtfertigt hier die Idee des Schicksals. Nicht ein einzelner und gleichgültiger Mensch erliegt hier einem Fatum, das nur blinder Zufall ist. Das Weltenschicksal, das ewige, von den Nornen gelenkte, offenbart sich in dem Geschick des größten Helden, der schuldlos, ein reiner Tor, von ihm gefesselt wird.

Die Mythologie ist das Mittel, welches den Dichter eine echte Schicksalstragödie dichten läßt. Was Schiller und Werner und Grillparzer nicht gelang, das ist hier, wenigstens der Idee nach, dem kleineren Dichter gelungen. Denn die Mythologie verkörpert in sich das ewige Schicksal. Die Keime zu allen Tragödien liegen in ihr. Freilich: es hat Fouqué doch an der dichterischen Kraft gefehlt, den genial aufgenommenen Stoff wahrhaft tragisch zu gestalten. Bei aller Schönheit einzelner Partien fehlt dem Ganzen die tragische Verkettung. Das epische Nacheinander der Abenteuer zeugt von der epischen Quelle, der sich Fouqué allzu

[1]) So sollte später Richard Wagners Ring des Nibelungen ein Gegenstück zu der Ödipus-Trilogie des Sophokles sein.

treulich angeschlossen hat. Die Idee des Schicksals schwebt wohl bindend darüber. Aber sie ist in der inneren Verknüpfung der Geschehnisse nicht tätig. Das Mythisch-Stoffliche hält die dichterische Phantasie noch allzusehr gebunden.

Die folgenden Tragödien der Trilogie haben sich nicht einmal auf der gleichen Höhe halten können. Sigurds Rache geht über jede Möglichkeit der Nachempfindung hinaus. Die Verbindung mit dem ersten Stücke ist nicht direkt. Nicht Gudrun, Attilas Weib, ist die Rächerin des erschlagenen Gatten, sondern Attilas Gier nach dem fluchbeladenen Golde der Niflungen weiht die Schuldigen und Unschuldigen der Rache. Gudrun im Gegenteil rächt, wie in der Edda, die Brüder durch den Mord der Kinder an ihrem Gemahl. Er selbst wird getötet, sein Gefolge verbrannt. Gudrun, von dämonischer Gewalt getrieben, stürzt sich ins Meer. Dadurch, daß der an dem Golde hängende Fluch das weitertreibende Motiv blieb, ist die Idee des Schicksals gewahrt. Aber tragischer und menschlich erschütternder wäre es gewesen, wenn Gudrun die Rächerin des erschlagenen Gemahls geworden wäre. Die Formen, in denen sich die Rache vollzieht, sind von so unsäglicher Scheuslichkeit, daß man den engen Anschluß des Dichters an die Quellen nur bedauern, ihn aber nicht damit rechtfertigen kann. Gewiß brennt in dieser ebenfalls allzu epischen Tragödie etwas von dem wilden Feuer des Nordens. Aber es verzehrt die Möglichkeit der ästhetischen Aufnahme.

Der dritte und letzte Teil: Aslauga ist wieder dem Redner an die deutsche Nation zugeeignet. Denn „das Schlachtenleben blitzt wieder auf". Dieser dritte Gesang, so sagt Jean Paul, verjüngt endlich den blutigen Nordschein der beiden ersten Nordgesänge zu freudigem Frührot. Aslauga, die einzig Überlebende, die mit Brynhild gezeugte Tochter des Schlangentöters, wird von König Heimer in seiner Zither verborgen und steigt nach schwerem und niedrigem Sklavendienste zum Throne empor. Die Weissagung von dem Sohne, der ein Schlangenmal im Auge tragen wird, öffnet den Blick in eine heitere Zukunft.

Die Aufnahme der immerhin gewaltigen Dichtung war bei der älteren Generation günstiger, als bei den jüngeren

Vertretern der Romantik. A. W. Schlegel sah in dieser Erneuerung der Wölsungensage einen lebendigen Beweis dafür, daß sich an den deutschen Heldensagen im Norden große Dichtergaben kund taten.[1]) Friedrich Schlegel fand in diesem von Odins Geist beseelten Werke die nordische Dichtkunst in ihrer ganzen Herrlichkeit und Schönheit dem Auge dargestellt. Es ist das große Vorrecht der Heldensage, daß sie nicht blos ein künstliches, von einem Einzelnen ersonnenes Werk ist, sondern durch viele Geschlechter von Dichtern und die wandelnden Zeiten hindurch lebendig fortwirkend wie der Geist der Natur und keinem sterblichen Meister allein eigen, noch seiner Willkür gehorchend. In diesem heiligen Haine alter Dichtkunst brach der deutsche Sänger sich seinen ewig grünenden Kranz von vaterländischem Eichenlaube.[2])

Auch Schleiermacher war von dem Sigurd sehr erbaut. Jean Paul schrieb in den Heidelberger Jahrbüchern eine überschwengliche Kritik: er, der doch sonst von Mythologie in der modernen Dichtung nicht viel wissen wollte. Eine Siegeskrone für den Fremden, aus welchem dieses rein deutsche Gedicht entsprungen ist! Möge dieser mächtige Dichter noch mehr große Nordschatten ans Tageslicht nötigen. Schon an und für sich ist ja die nordische Mythologie des näheren Zutretens und Darstellens so würdig. Vollends in unseren Tagen, wo die deutsche Psyche in ihrem Fluge gehemmt und gebunden ist. Die alten Götter und Helden müssen herauf und uns Urenkel scharf anschauen, damit wir bewegt werden, und unser Dichter führe Helden nach Helden vor uns.[3])

Fr. H. v. d. Hagen schrieb in der Halleschen Literaturzeitung eine glänzende Beurteilung (anonym). Nachdem das Nibelungenlied wieder hervorgerufen war, blieb nichts mehr zu wünschen, als daß die unsterbliche Heldenfabel auch in einer dramatischen Darstellung vergegenwärtigt werden möchte. Vor allem eignet sich die nordische Gestaltung der Fabel dazu, weil sie zugleich eine symbolische Darstellung bietet. Die Idee eines allwaltenden Schicksals ist der Grundzug der

---

[1]) XII, S. 423.
[2]) X, S. 95 f. Dazu Briefe an Fouqué, S. 368 f.
[3]) Kleine Bücherschau. Dazu Briefe an Fouqué, S. 301 f.

nordischen Fabel. Der Held erkennt das über ihm Waltende, aber er stellt sich frei darunter, glaubt nicht minder an sich selbst, den Gott in ihm und seine eigene Kraft, folgt dem inneren Gebot und dem eigenen Triebe und sorgt nicht um das Unabwendbare. Der Dichter hat sich also mit vollstem Recht an die nordische Fabel gehalten. Man muß noch andere Tragödien aus diesem reichen und bisher noch ganz verschlossenen Fabelkreise wünschen.[1])

Hagen mußte sich wohl nicht ganz mit Unrecht den Vorwurf gefallen lassen, daß er, der von Fouqué über Verdienst Gepriesene und Anreger der Dichtung, doch allzu parteiisch gesinnt sei. Aber gewichtige Stimmen erhoben sich, welche mit dem Enthusiasmus der Bewunderer nicht harmonierten.[2])

Jakob Grimm schob die Wirkung des Sigurd lediglich auf die alten Sagen selbst. Er mochte ihn gar nicht. Durchaus keine Näherbringung der Sage an das menschliche Herz, und was ist das Drama anders, als daß es die stille Sage aus der Weite ganz in unsere Nähe rückt, sodaß wir das Getreibe von Freud und Leid vor uns sehen. Hier aber ist die alte Sage gegen das Drama gehalten viel kräftiger und lebendiger.[3])

Wilhelm Grimm war nicht so ablehnend. Er schrieb im Verein mit Achim von Arnim eine bedeutende Rezension in

[1]) A. a. O. 1809 III. Nr. 245. S. 491.

[2]) Von den Bewunderern seien noch genannt: Rahel Varnhagen, die sich trotz ihres Hasses gegen die alten Nebelgötter im tiefsten Gemüt getroffen fühlte. Wilhelm Neumann, der bei dieser Dichtung klagte, daß uns diese großen vaterländischen Mythen so sehr fremd geworden sind. An Fouqué S. 280. E. Th. Hoffmann feierte Fouqué als den unumschränkten Herrn im Reiche des Wunderbaren. Er hat mit wahrhafter Weihe und Begeisterung den Helden ins Leben gerufen, daß sein Glanz all die matten Dämmerlichter der Zeit überstrahlt. W. I, S. 193. Theodor Körner richtete ein Gedicht: An den Heldensänger des Nordens, das Fouqué mit einem Gedicht beantwortete, er solle gleich ihm nach den Sagen des Nordens Heldenlieder singen. Fouqués Gedichte II, S. 172. Chamisso versteigt sich zu dem Vergleich: wie schmächtig und klösterlich das langgedehnte, dünngesponnene Nibelungenlied gegen diese Dichtung! Leben und Briefe, hrsg. von Hitzig, S. 214. 269.

[3]) Jakob an Wilhelm Grimm, S. 166. 1811. Ihren Briefwechsel mit Gräter, S. 131. 23.

den Heidelberger Jahrbüchern.[1]) Indes die Wissenschaft sich der altdeutschen Poesie bemächtigt hat, macht auch das Leben seine Ansprüche auf sie geltend. Da ist es kein falscher Weg, den eigenen Geist in der Betrachtung der Schönheit altdeutscher Poesie zu stärken und sie neu in ihm zu gebären. Denn immer neu geboren und ewig jugendlich ist die Poesie wie das Leben der Natur. Aber wenigen ist es gelungen. Auch hier soll das alte Lied in einem selbständigen Gedicht uns übergeben werden. Aber in welchem Wiederschein wird es stehen, wenn die neue Zeit ihr Licht darauf wirft? Mit Scheu vor der gewaltigen Dichtung ist Fouqué der alten Sage treu gefolgt. Poetischer Sinn und gute Einsicht kann ihm nicht abgesprochen werden. Aber ein Gedicht gehört mit seiner Zeit zusammen. Die alte Sage war einst der Mittelpunkt der Poesie. In unserer Zeit steht sie einsam und ist nicht an unser Leben geknüpft. Wir begreifen sie nur durch ihre innere Wahrheit. Die Betrachtung des Geistes und Wesens, nicht ihrer Äußerlichkeiten in der Zeit, ist das Geheimnis der Poesie. Fouqué mußte demgemäß seinen Stoff anders bearbeiten. Er ist noch gebunden, und die Poesie ist nicht, wie sie sollte, frei geworden. Und wie vom Stoff ließ er sich auch von der Deutschheit binden. Das zeigt sich in der einseitig gehaltenen Form. Sodann: jedes echte Gedicht ist in höherem Sinn allegorisch. Es drückt die Idee des Lebens, den ewigen Weltgeist aus. In keinem Epos der alten Zeiten ist das tragische Walten des Schicksals zu verkennen. Hier aber stehn die Nornen wenig eingreifend in das Ganze da. Das zusammengefaßte Urteil lautet: die Kenner der alten Sage werden erwarten, daß ein anderer das alte Epos glänzender, freier und lebendiger einführen werde, denn daran ist kein Zweifel, daß jetzt ein Vergessen und Hintenansetzen seiner Herrlichkeit unmöglich ist. Die größere Zahl der Nichtkenner aber wird dem Dichter dankbar sein, daß er ihnen diese wunderbare Welt aufgeschlossen

[1]) A. a. O. 1809, Abtlg. 5, Band 2, Heft 11. Diese Rezension ist keine Ineinanderarbeitung der Ideen von Grimm und Arnim (wie die Redaktion bemerkt, von zwei Verfassern), sondern nur der Schluß ist von Arnim beigefügt. Alles andere stammt von Wilhelm Grimm. Vgl. Wilhelm an Jakob Grimm, S. 170.

hat.[1] Achim von Arnim hatte nicht viel beizufügen. Er wollte offenbar die auf den Vergleich mit der alten Sage aufgebaute Kritik des Germanisten noch möglichst mildern. Er zog den Vergleich mit der neuesten Geschichte. Wie Sigurd vergaß manche Nation ihre Vergangenheit und büßte schwer dafür. Trug stammt aus Trug. Das Böse zerstört sich selbst. Das alles ist so wahr und natürlich, daß wir die Nornen nicht begreifen, die da als einzige Vorstellung von alter Mythologie durch die Tragödie wandeln.

Fouqué hat nach dem Helden des Nordens noch einige nordisch-mythologische Tragödien gedichtet. Alf und Yngwi (1813) ist eine Tragödie der feindlichen Brüder.[2] Die Sage selbst ist nicht mythisch. Aber Fouqué hat sie aus eigener Erfindung mythisch gemacht, indem er die Götter, Odin und Freya, vermittelnd und entscheidend in die historische Handlung eingreifen läßt. Sie erscheinen in menschlicher und göttlicher Gestalt. Die Seelen der Gestorbenen steigen am Schlusse „zu neu entfaltet ahnendem Anschaun“, und „Seligkeit, Seligkeit“ tönt es aus den Wolken.

Die Heldenspiele (1818) brachten den Baldur und Helgi.

Baldur der Gute ist dadurch interessant, daß hier der Mythos nicht aus der gewöhnlichen Quelle der Edda genommen ist und dadurch eine wesentlich andere Auffassung erfahren hat. Mit der nordischen Mythologie verband Fouqué die historische Darstellung Saxos.[3] Die Asen sind hier nicht mit den Göttern identisch. Odin und Frigga, Thor und Baldur sind nur die Boten der Götter und ihnen „aus uralt seel'ger Zeit“ verwandt. Daher stammt ihre Weisheit. Diese Asen kommen in einem Vorspiel aus Asien, wo sie zusammen mit den Helden der griechischen Mythologie wohnten, unter Führung ihres Herzogs Odin nach Schweden, um sich dort

[1] Jakob Grimm konnte es an dieser Rezension des Bruders nicht begreifen, wie man von anderen, d. h. dramatischen Dichtern, ein besonderes Hinarbeiten auf Nationalität verlangen kann, wogegen sich ein gewisses nationelles Wesen immer und unausbleiblich von selbst einstellt. An Wilhelm S. 182.

[2] Vgl. zu der Quelle dieser Tragödie, welche in den vaterländischen Schauspielen, Berlin 1813, erschien: Krejči a. a. O.

[3] Auch Uhland trug sich 1812 mit der Idee zu einem Trauerspiel Frotho nach Saxo. Tagebuch S. 97. Vgl. Uhlands Leben von seiner Witwe, S. 19.

eine neue Heimat zu gründen.[1]) Dem guten Baldur droht der Tod vom Schwerte Mistiltein. Hela, Lokis Tochter, will ihn zu sich in die Unterwelt haben. Er aber liebt Nanna, die auch Hother, sein Waffenbruder, liebt. Um sie erheben sich die Kämpfe der Asen mit den Schweden, deren Entscheidung hin und her schwankt. Loki muß endlich, von Hela getrieben, Baldur verderben, indem er Hother und Baldur durch eine zum Zorn aufstachelnde Speise gegeneinander hetzt. Baldur fällt von Hothers Hand durch das Schwert Mistiltein. Aber Hela kann sich des Geliebten nicht freuen, denn trotzdem er gemordet ist, steigt er mit Nanna vereint in Verklärung nach Walhalla empor, wo Allvater einst nach dem Untergang all „der unzähligen Götter" um ihn allein und ungestört in allumfassender Liebe die neue Welt regieren wird.

Die Mythologie hat das historische Element dieses Dramas stark überwuchert. Es kommt zu keinem Ausgleich zwischen Mythologie und Geschichte, deren Mischung mit der mythologischen Wissenschaft jener Zeit im Zusammenhang steht.

Das zweite Heldenspiel: Helgi ist eine Trilogie. Helgi wird dreimal als Hiorwardsohn, als Hundingstöter und als Haddingenheld geboren, dreimal zusammen mit der überirdischen Geliebten. Die Idee der Seelenwanderung wird hier zum ersten Male dramatisch behandelt. Das ist gewiß kein unglücklicher Gedanke. Aber es fehlt der höhere Sinn, der die Wiedergeburten nicht als langweilige Wiederholungen, sondern als begründete Steigerungen und Wandlungen eines Daseins im Dienste eines geistigen Zweckes erscheinen läßt. Nur eine solche über dem Ganzen schwebende Idee hätte diesen Stoff zu einem Drama machen können. Fouqué ließ es bei einer langweiligen Wiederholung gleichartiger Kampf- und Liebesszenen ohne innere Tragik und Notwendigkeit.

Wilhelm Grimm schrieb 1820 eine Abhandlung über die altnordische Literatur in der gegenwärtigen Periode.[2])

[1]) Frigga vergleicht Baldur mit Achilles. Die Ahnung von Baldur, heißt es ein andermal, tönt durch die Kunden aller Völker. Hier machen sich schon die Einflüsse der romantischen Mythologen geltend, denen wir noch in stärkerem Maße bei Fouqué begegnen werden.

[2]) Hermes 1820. Kl. Schr. III, S. 1 ff. Vgl. besonders S. 76—81.

Ist der Vorschlag berechtigt, die Mythologie der Edda wieder geltend zu machen? Es hat den Schein, als wäre sie, auf gemeinschaftlichem Boden entsprungen, am geschicktesten, unsere Anschauungen des Geistigen sinnlich auszudrücken. Aber den einmal abgestorbenen Formen will sich kein Leben einhauchen lassen. Sie sind uns fremd geworden, wie die asiatischen Götter. Die griechische Mythologie ist uns als symbolischer Ausdruck des Geistigen geläufiger. Mehr kann sie natürlich nicht bedeuten, und von einer anderen Wirkung irgend einer Mythologie — dies sagte er den romantischen Mythologen — darf überhaupt nicht die Rede sein. In dieser Stelle aber wird sie sich auch immer erhalten. Die Einsetzung der nordischen Mythe würde auch nur Verlust bringen, weil sie bei weitem nicht so reichliche Ausdrücke und so feine Unterscheidungen liefert. Auch ist die griechische Mythologie ungleich mehr zu sinnlichem und poetischem Gebrauch verarbeitet. Am unglücklichsten ist jedenfalls der Gedanke, die nordische Mythe zum Gegenstand der bildenden Kunst zu machen. (Vgl. Gräter.)

Schwieriger ist das Verhältnis der heutigen Poesie zu ihr. Da die Poesie weniger als die bildende Kunst von den Formen abhängig ist und gerade das Allgemeinere, Menschliche ausspricht, so glaubt man durch Nachbildung oder Einmischung der altmythologischen Vorzüge unserer Poesie einen großen Gewinn zuzuwenden und sie zu ihrer eigentlichen Quelle zurückzuführen. Hierzu kommt das durch die alten Sagen dargebotene Material, dessen poetischer Inhalt der neuen Dichtung immer schon einen gewissen Wert im voraus zusichert. Dieser altertümlichen Poesie in Deutschland und Dänemark fehlt es nicht an ausgezeichneten Werken. Aber die Poesie des Altertums besteht aus überlieferten Sagen, welche sie treu und wahr, ohne sie willkürlich und bewußt zu ändern, zu erklären und zu bilden, auszusprechen trachtet. Sie stellt sich unter die Überlieferung. Demnach herrscht darin das Epische und die Fabel. Sinn und Bedeutung liegt darin wie in allem, was organisches Dasein hat. Die neuere Poesie dagegen ist auf Bewußtsein und innere Betrachtung gegründet. Die Fabel an sich bedeutet ihr weniger. Sie stellt sich darüber und behandelt sie als Mittel, das erkannte

Geistige darzustellen. Und so streitet in solchen Dichtungen, welche die alten Sagen neu beleben wollen, immer die natürliche Macht des Inhalts mit dem eigentümlichen Geiste des Dichters. Im Dramatischen wollte man die Sage in ihrem Inhalt ganz ungestört erhalten, aber sie mit dem Geiste der neuen Zeit ausfüllen. Da wandeln denn jene seltsamen Gestalten — Chrimhilde, Sigurd — vor uns wie Abgestorbene, in die ein fremder Geist gefahren ist. Darum ist gewiß nicht das Wiederauffassen alter Sagen unstatthaft. In Goethes Faust besitzen wir ein Gedicht, das einen alten Grund hat und dennoch unserer Zeit angehört. Auch Tieck hat die alten Fabeln lebendig zu machen gewußt. Es gehört eben dazu, daß der Dichter zu erkennen weiß, auf welche Art die Sage noch wirklich heute vorhanden ist, und wie ihr eigentlicher Geist sich erhalten hat. Nicht das Altertum soll sich wieder darin vorstellen, sondern die lebendige Gegenwart. Alles Abgestorbene, besonders die vergängliche Form, kann man ruhig der blos geschichtlichen Betrachtung überlassen. Was die poetischen Übersetzungen betrifft, so muß ein wirkliches Bedürfnis danach vorhanden sein. Aus dem nordischen Altertum ist es nicht eben viel. Ein eigener Mißgriff ist es, wenn man die mythischen Lieder der Edda, deren Verständnis oft den mühsamsten Forschungen sich nicht eröffnet, durch elegante und kunstmäßige Bearbeitungen bei uns hat einführen wollen.[1])

Wozu aber dient uns das Studium des Altertums? Nicht daß es uns Stoffe und Muster gebe. Sondern daß es uns die eigene Gegenwart erkennen lehre, welche sich in der Erkenntnis des Einheimischen selbst wieder finden und stärken soll. Nur das vaterländische Altertum kann eine naturgemäße Entwickelung unserer Eigentümlichkeit befördern. Ein Teil von ihm ist das nordische. Dort hat sich das germanische Element unserer Bildung reiner und ungestörter erhalten als bei uns. In der Mythologie sind die Grundzüge des Gemeinschaftlichen ohne Zweifel noch vorhanden.

Die Brüder Grimm brachten endlich einmal die erste Klarheit in das Verhältnis der nordischen Mythologie zum deutschen

[1]) Grimm konnte hier an Ohlenschläger, aber auch an Friedrich Majer und Wetzel denken.

Altertum. Das war auch für die lebendige Poesie von großer Wichtigkeit. Denn damit entschied es sich ja, ob überhaupt der deutsche Dichter nationale Werte schaffe, wenn er sich der nordischen Götterlehre bediente. Klopstock und sein Bardengefolge hatten die Frage ohne jede Kritik bejaht. Aber auch Gräter und sein Anhang warfen das deutsche und nordische Altertum ohne weiteres zusammen. Die Brüder Grimm sahen eine Hauptaufgabe ihres Lebens darin, die Frage mit den Mitteln wissenschaftlicher Kritik zu lösen und den Deutschen ihre wirklich nationale Mythologie zu geben. Sie kamen im allgemeinen zu einem ähnlichen Resultat, mußten aber doch in Einzelheiten den Deutschen vieles absprechen, wofür sie ihnen andererseits wieder viel Neues zusprechen konnten. Jakob Grimm erklärte Klopstocks germanisches Bardenwesen für ganz falsch. Die Leerheit jener Bardensucht wurde dadurch ganz besonders bewiesen, daß von seiten der Barden das Erscheinen der alten echten Edda ganz unbeachtet blieb.[1] Aber wenn auch Klopstock in Anwendung der nordischen Mythologie auf Deutschland strauchelte, so hat er doch in dem Gefühl, welchen Abbruch unsere Poesie durch den Mangel einheimischer Götter leidet, die Erinnerung an das Heidentum wach erhalten, während es Gräters Tätigkeit nicht vermocht hat, sie wärmer anzufachen.[2]

Jakob und Wilhelm Grimm waren sich ganz einig darin, daß die Mythologie des Nordens auch die Götterlehre des deutschen Volkes war. Denn hinter nordischem und deutschem Altertum steht ihre gemeinsame Quelle: das germanische Altertum, das sich im Norden nur reiner und treuer erhalten konnte, weil dort das Christentum erst späteren Eingang fand. Die Völker germanischer Abkunft sehen in der nordischen Mythologie die Monumente einer Zeit, wo sie alle noch zu einem Gotte beteten und in einer Zunge sprachen. Und wie sie sich auch im Fortgang getrennt und entfernt haben, so werden sie doch bei dem Nachdenken über ihre Schicksale dahin zurückgeführt, und dort laufen die Fäden zusammen und ineinander. Darum verlangte Wilhelm Grimm,

---

[1] Edda Saemundar, Götting. Gelehrt. Anz. 1818. (Kl. Schr. IV, S. 110).
[2] Deutsche Mythologie, Widmung an Dahlmann.

daß diejenigen, denen diese Denkmäler zugekommen waren, sie auch dem gemeinsamen Studium übergeben.[1]) Darum war Jakob Grimm über den kalten Sinn empört, mit dem die Nation dieses Denkmal aufnahm.[2]) Und darum schufen die beiden Brüder mit ihrer gemeinsamen Ausgabe der Edda wirklich ein echt nationales Werk. Denn sie wollten damit die unerschöpfliche Quelle einheimischer Poesie eröffnen, den Keim unseres großen Epos darlegen und ihrem Volke ein verlorenes Eigentum zurückgewinnen.[3])

§ 5. Nibelungenlied und Heldenbuch.

Nibelungenlied und Heldenbuch wurden von den Romantikern als die eigentlich deutsche Mythologie betrachtet.

Ludwig Tieck hatte die Verwandtschaft des Nibelungenliedes mit der nordischen Mythologie, auf die schon Johannes v. Müller hingewiesen hatte, in seiner Vorrede zu den Minneliedern von neuem aufgedeckt und den mythologischen Charakter der Dichtung noch damit erhärtet, daß er die Wolfische Homerhypothese auf sie anwendete. Man darf nicht nach einem Dichter dieses Liedes fragen.

A. W. Schlegel schloß sich den Ansichten des Freundes an. Seine Berliner Vorlesungen, welche zum ersten Male die Geschichte der romantischen Rittermythologie darstellten, erklärten die deutsche Rittermythologie, deren vornehmste Denkmäler das Lied der Nibelungen und das Heldenbuch sind, für den einzig übrig gebliebenen Mythos der Deutschen. Das Nibelungenlied selbst beweist, daß eine mythische Welt

[1]) Kl. Schr. II, S. 14f.

[2]) Kl. Schr. IV, S. 116.

[3]) A. a. O. Vgl. die Ankündigung der altnordischen Sagen in W. Grimms kleinen Schriften II, S. 493. Ankündigung der Edda II, S. 495. Jakob Grimm: Einleitung zur deutschen Mythologie. Dazu aber auch den Briefwechsel der Brüder, S. 140. 147. 152, woraus hervorgeht, daß Wilhelm ursprünglich anderer Meinung war und sich wohl erst durch Jakob überzeugen ließ. In der Abhandlung: Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen (Studien, hrsg. v. Daub und Creuzer. Band 4) verneinte Wilhelm die allgemeine Anwendung der nordischen Mythologie auf Germanien. Dagegen wendete sich Heinze in Graters Iduna 1812, Nr. 29.

heroischer Gedichte untergegangen ist, was gar nicht genug beklagt werden kann. Nach den Nibelungen aber kann man sich weiter kein mythisches Epos aus diesem Zyklus denken. Auch das Lied der Nibelungen hat, wie Homer, seine Diaskeuasten gehabt, welche die einzelnen Rhapsodien zusammenrückten. Solch ein Werk ist zu groß für einen Menschen. Es ist die Hervorbringung der gesamten Kraft eines Zeitalters: ein Mythos. Jenes gestaltlose Phantom eines Pseudo-Ossian zerflattert vor diesem alten Denkmal in Dunst. Es läßt sich als Kunstwerk mit der Ilias messen, wenn auch unsere mythische Vorwelt nicht, wie bei den Griechen, die Quelle aller späteren Bildung wurde, sondern durch eine Kluft von ihr getrennt erscheint.

Schlegels bedeutende Abhandlung über das Lied der Nibelungen im Deutschen Museum[1]) wollte das Nibelungenlied an Ruhm, Ausbreitung und Wirkung tatsächlich zu der deutschen Ilias machen. Das Heldenbuch sollte die deutsche Odyssee werden. Hier sprach er den kühnen Wunsch aus, daß wir nun auch Homeriden bekommen: Bearbeiter verwandter aber untergeordneter Stoffe in der Weise des Urliedes. So würde sich einigermaßen der Kreis verlorener Heldenlieder wieder bilden, der einst die Nibelungen als den Gipfel aller umgab. Ein wirksames Mittel der Wiederbelebung wäre die lebendige Deklamation von Rhapsoden.[2])

Die Andeutungen Tiecks und A. W. Schlegels wurden von Görres in seiner hochbedeutsamen Abhandlung über den gehörnten Siegfried und die Nibelungen in der Trösteinsamkeit aufgenommen und ausgeführt. Er wies nun wirklich die verbindenden Fäden zwischen dem deutschen und nordischen Altertume auf und schritt — ebenfalls nach Tiecks Vorrede — zu der Annahme eines kolossalen Gedichtes fort, von dem Nibelungen, Heldenbuch und Edda nur einzelne Trümmer sind.

[1]) I, S. 9. 1812.

[2]) Wilhelm Jordan hat später wirklich seine Nibelungendichtung als sein eigener Rhapsode vorgetragen. Unter den dem Nibelungenlied verwandten Stoffen nannte Schlegel besonders Walters Flucht, das er zu den mythischen Liedern zählte. Ludwig Uhland hatte für dieses Gedicht eine ganz besondere Vorliebe. Sein Freund und Jünger, Gustav Schwab, machte danach eine epische Dichtung. Gedichte 1828, Band 2.

Und auch dabei blieb er nicht stehen und leitete all diese Sagen nach ihrem Urquell in Asien zurück. Denn im Urbeginn war eine Poesie und eine Fabel. Die bildete im Fortschritte jedes Volk auf eigene Weise sich und seinen Taten an.

Heldenbuch und Nibelungen bilden also die deutsche Mythologie. Die große Frage aber war: in welcher Form soll diese Mythologie dem deutschen Volke wieder geschenkt werden, was kann sie ihm sein, und wozu kann sie ihm dienen? Zunächst: soll sie in ursprünglicher oder in bearbeiteter Gestalt erscheinen?

Friedrich Majer hat noch vor Tieck diese Fragen aufgeworfen und einen Versuch der Bearbeitung gemacht, als er Hugdietrich und Hildburg nach dem Heldenbuch in moderne Prosa übertrug. Das hielt er für das beste Verfahren, um die Aufmerksamkeit auf jene heiligen Überreste zu lenken.[1])

Ludwig Tieck ging bald darauf an eine poetische Erneuerung der Nibelungen. Er hatte die Eddalieder und die Wilkinasage, Geschichtswerke und alte Lieder studiert und glaubte manche Entdeckung gemacht zu haben. So faßte er den kühnen Entschluß, die Lücken des großen Heldengedichtes auszufüllen, das, worauf sich das Gedicht selbst an manchen Orten bezieht und was er in anderen Liedern gefunden zu haben meinte, anzufügen und so ein Ganzes hervorzubringen, das sich der Nation empfehlen und ein Volksbuch werden könnte. Man setzte die größten Hoffnungen auf das gewaltige Werk.[2]) Tieck arbeitete auch fleißig daran. Der Meßkatalog kündigte es an. A. W. Schlegel kündigte es an. Tieck las die ersten Proben der Bearbeitung in Ziebingen vor. Da erschien — 1807 — die Bearbeitung der Nibelungen von Fr. H. v. d. Hagen. Damit war Tieck die Lust vergangen, den Deutschen eine neue

[1]) Neujahrs-Taschenbuch von Weimar a. d. J. 1801, hrsg. v. Seckendorf, S. 26. Das gleiche Gedicht wurde dann von Fr. H. v. d. Hagen in der ursprünglichen „Nibelungenstanze" erneuert, Altdeutsche Zeit und Kunst, Frankfurt a. M. 1822, S. 267. Auch Uhland gab Bruchstücke in geänderter Strophe und ganz moderner Sprache.

[2]) Vgl. Friedrich Schlegel: Aus Schleiermachers Leben III, S. 303. A. W. Schlegel. IX, S. 265. Briefe an Tieck III, S. 183 usw.

Welt aufzuschließen. Er konnte mit der Unbefangenheit der Leser nicht mehr rechnen.[1]

Gleichzeitig mit den Nibelungen-Plänen wandte sich Tieck auch den Heldenliedern zu. Er modernisierte den König Rother und einige andere, die sich dem epischen Kreise um Etzel anschließen, um sie lesbar zu machen. Diese sollten ein eigenes Heldenbuch bilden.[2] Tieck verband sich zu gleichem Zwecke mit v. d. Hagen. Die Erneuerung des gesamten Heldenbuches schwebte ihnen vor. Aber auch diese Idee wurde nicht verwirklicht. Nur ein kleines Bruchstück des König Rother wurde von Achim von Arnim in der Einsiedlerzeitung veröffentlicht.[3] Brentano war mit dieser Bearbeitung gar nicht

---

[1] Der erste Gesang erschien später in dem neuen Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Altertumskunde, hrsg. von F. H. v. d. Hagen, Leipzig 1853, Band 10. Vgl. zu Tiecks Plänen und Arbeiten: Schriften XI, Vorbericht S. 78 ff.; Köpke I, S. 315; Friesen II, S. 207 f. Dazu Kritische Schriften II, S. 123: Die neue Volkspoesie, 1807. Dazu Schriften IV, S. 363: man sollte dem gemeinen Manne eine ihm verständliche Bearbeitung der Nibelungen und der Heldenbücher in die Hände zu spielen suchen. Vgl. Brentano an Zimmer, Zimmer und die Romantik S. 177 (1808): „wenn Sie noch Lust hätten, die Tieckschen Nibelungen zu drucken, so wäre es Ihnen leicht, dieselben zu erhalten, denn Dietrich hat, soviel ich weiß, das Manuskript, welches Tieck ihm vor zwei Jahren unvollständig zugeschickt ... nachdem er ihn stets mit dem Reste und der dazu gehörigen Abhandlung stecken gelassen, an Tieck zurückgeschickt." November 1807. Dazu Arnim: Briefe an Tieck S. 11 und 12. Schleiermacher übrigens hatte gegen die geplanten Ergänzungen Tiecks starke Bedenken: er traute Tieck nicht die kritische Divinationsgabe eines Friedrich Schlegel zu. Aus Schleiermachers Leben III, S. 394.

[2] XI, a. a. O. Hagen erwähnt die Bearbeitung der Ravennaschlacht: Briefe an Tieck I, S. 29.

[3] Arnim hatte es von dem Verleger Zimmer erhalten. Zimmer hat vielleicht schon ein vollständiges Manuskript der Rother-Übersetzung gehabt. Eine Abschrift, die Tieck von dem alten Gedichte machte, wurde von Hagen für sein Heldenbuch verwertet. Vgl. Tieck an Zimmer: er habe König Rother unserer Sprache so nahe als möglich zu bringen gesucht, ohne das Gepräge des Altertums zu verwischen. Zimmer und die Romantik S. 263, 1807. Vgl. Arnim an Tieck I, S. 10; Einsiedlerzeitung 1808 Nr. 3 und 4. Er hoffte recht bald die Ausgabe des Ganzen und manch anderer Bearbeitung von Heldengedichten aus dem Kreise des Heldenbuches und die Ausgabe des Heldenbuches selbst von der Meisterhand des verehrten Freundes anzeigen zu können.

zufrieden.[1]) Er selbst wollte unter der Leitung Tiecks an einer Reproduktion der alten Heldengedichte arbeiten und träumte von einer ganzen Gesellschaft, welche die verschiedenen Heldengedichte wieder verbinden und hervorführen sollte. Nach einer von Tieck vorgeschlagenen Form.[2]) A. W. Schlegel setzte auf Tiecks Bearbeitung der Nibelungen die Hoffnung, daß nun endlich dies urälteste und erhabenste Denkmal deutscher Überlieferung und Heldendichtung wieder in vollem Glanze erscheinen und dem größeren Publikum zugängig gemacht werden würde.[3]) Er selbst hatte sich schon seit 1798 mit einer Bearbeitung der Nibelungen getragen. Später änderte er seine Meinung und hielt eine erneuernde Umarbeitung nicht mehr für nötig, weshalb auch Tieck mit Recht sein Unternehmen aufgegeben habe.[4]) Statt dessen arbeitete er an einer kritischen Ausgabe des Nibelungenliedes. Damals aber war er der Überzeugung, daß man das Lied erneuern müsse, um es lesbar und poetisch genießbar zu machen. Seine Ansicht von der hierbei zu beobachtenden Methode schloß sich an Tiecks Entdeckung von der Verwandtschaft des Liedes mit der Edda und seine „scharfsinnige Konjektur", daß Karl der Große die heidnische Mythologie daraus habe wegstreichen lassen. Der dargestellte Heldengeist ist der homerischen Heroenwelt gleich,

---

[1]) „Er ist ganz von jenen, die in Prosa müßten aufgelöst werden." Auch die Brüder Grimm waren seiner Meinung. Vgl. Steig a. a. O. S. 251.

[2]) An Tieck I, S. 100 f. April 1804. Schon 1802 wollte Brentano Übersetzungen aus der Myllerschen Sammlung in ein poetisches Journal geben. Einige Stücke im Frühlingskranz. Sonst ist nichts von solchen Arbeiten bekannt geworden. Vgl. auch Brentanos Anerbieten an Zimmer: unsere besten alten Volksromane, zu anfang gleich die Heymonskinder, nach den ältesten vollständigsten Ausgaben durch Zuziehung der französischen Originale vervollständigt, zugleich gedrängt ohne verstümmelt, modern ohne neumodisch herauszugeben. Goethe habe große Freude an diesem Plan. Zimmer und die Romantik, S. 178. 183. 1807.

[3]) IX, S. 265 f., Schreiben an Goethe 1805.

[4]) Deutsches Museum I, S. 15 vgl. W. VII, S. 275. In seinen Vorlesungen teilte Schlegel ein Stück seiner Nibelungenbearbeitung mit. Die Arbeit war aber nur für den Augenblick hingeworfen und hatte nur die alte Sprache etwas erneut. An Tieck III, S. 290.

weswegen man sich dem alten epischen Stil möglichst anschließen muß.[1])

Da alle Poesie ein mythisches Fundament haben muß, so konnte A. W. Schlegel den heutigen Dichtern bei ihrer erstorbenen Phantasie nur dringend raten, sich dieser Dichtung als einer nationalen Mythologie zu bedienen. Die griechische Tragödie hat ihre Stoffe vielfach aus dem Homer genommen. Wenn es überhaupt noch gelingen mag, unsere Nationalmythologie zu erneuern, so können aus dieser einen epischen Tragödie eine Menge enger beschränkte entwickelt werden. Nachdem wir lange genug in allen Weltteilen umhergeschweift sind, sollten wir endlich einmal anfangen, einheimische Dichtung zu benutzen.[2])

Unter denen, welche den Vorlesungen A. W. Schlegels über das Lied der Nibelungen zuhörten, war auch der junge

---

[1]) Vorlesungen II, S. 222. Friedrich Schlegel hat sich um das Nibelungenlied keine eigenen Verdienste erworben. Auch er plante zwar — 1803 in Paris — eine Bearbeitung des Liedes, welche nur gerade so viel retouchieren sollte, daß es verständlich würde. An Tieck III, S. 291. Aber es ist nichts davon ausgeführt. In seinen Vorlesungen und im deutschen Museum schloß sich Friedrich den Ansichten Tiecks und seines Bruders an. Daß er später der nordischen Sage den Vorzug vor den Nibelungen gab, weil sie das mythische Naturgefühl mehr gewahrt habe, steht in Zusammenhang mit den Wirkungen der romantischen Mythologie auf Friedrich Schlegel, die noch zu behandeln sein werden.

[2]) Es ist vielleicht auf diese Anregung zurückzuführen, daß Zacharias Werner ein Nibelungendrama plante und Uhland ein solches in zwei Teilen entwarf. Der erste, der bis zur Vollendung von Nibelungendramen gelangte, war Hermann. Solger hielt übrigens die Zeit für eine solche der griechischen gleichkommende Tragödie noch nicht für reif. Es fehlt noch an einer allgemeinen poetischen Ansicht der Welt und der Gottheit. Solger polemisierte auch gegen Schlegels Behauptung (in den Vorlesungen II, S. 222), man sollte die Nibelungen und das Heldenbuch in Hexameter übertragen, um sie für uns genießbar zu machen. (Darin berührte sich also A. W. Schlegel mit Gräters gleichartiger Methode, die allerdings einen anderen Grund hatte.) Solger fand schon in ihrer jetzigen Gestalt den deutschen Originalhomer darin. Ja, er fand die Nibelungen der Anlage nach größer als die Ilias: reines Epos mit der erhabenen Einheit der reinsten Tragödie. Es ist vielleicht wie die Ilias aus mehreren Stücken entstanden. Aber dann wäre wenigstens der zum Grunde liegende „Nationalmythos" zu bewundern. Nachgelassene Schriften I, S. 94, 1803; S. 124, 1804.

Fr. H. v. d. Hagen. Er hat es dankbar anerkannt, daß ihn diese Vorlesungen zu seinen eigenen Nibelungenstudien angeregt haben. Seine Ausgabe des Nibelungenliedes von 1807, die der poetischen Erneuerung Tiecks zuvor kam, war keine kritische Ausgabe, sondern eine übersetzende Bearbeitung. Er wollte mit dieser Ausgabe dem deutschen Volke sein nationales Epos und einem Dichter Gelegenheit geben, daraus ein nationales Drama zu erschaffen, wie es ja Schlegel gefordert hatte. Hagens Rezensent in der Allg. Lit. Ztg.[1]) verband mit ihm den Wunsch: daß bald der Mann aufstehe, der unsere Literatur mit einem solchen Werke erfreue. „Unsere frohesten Erwartungen wenden sich hierbei, wir leugnen es nicht, auf den ersten Dichter Deutschlands, der uns schon in früher Jugend mit einem Drama beschenkte, in welchem deutscher Geist und deutscher Sinn in hoher Glorie erschienen.“

Als v. d. Hagen sein modernisiertes Nibelungenlied an Goethe schickte, antwortete ihm Goethe: die Frage sei allerdings bedeutend, ob aus dieser so reichen epischen Dichtung sich Stoff zur Tragödie herausheben lasse.[2])

Auch Wilhelm Grimm wendete in seiner großen Rezension von Hagens Nibelungen den hoffenden Blick auf Goethe. Aber in anderer Hinsicht.[3]) Es ist eine merkwürdige Wendung in unserer Literatur, daß die eigentliche Poesie beständig zu unzugänglichen Quellen zurückgeleitet wird, wo allein sie frisch und rein fließe. Aber sie quillt überall, wo sich das Leben frisch und lebendig regt. Und ehe man zu einer neuen Poesie gelangen kann, ist erst das Leben neu anzufangen. So wird jetzt überall auf die romantischen Dichtungen des Mittelalters hingewiesen. Und sicherlich: ihr Grund ist schön, aber gänzlich entstellt durch die Behandlung. Sie sind auch sämtlich Übersetzungen fremder Sagen und sollten eigentlich nicht für die Erzeugnisse altdeutscher Poesie ausgegeben werden. Denn selbst der Nation waren sie damals fremd, weil sie nicht aus dem Volke entsprungen waren. Außerhalb ihres

---

[1]) 1808 Nr. 150, S. 181.

[2]) An Hagen, 18. Oktober 1807.

[3]) Hdlbg. Jahrb. 1809 Abt. 5 Band 1 Heft 4 S. 179.

Kreises steht das Wichtigste und Größte in der altdeutschen Dichtung: das Nibelungenlied und das Heldenbuch. Keine Übersetzungen fremder Sagen, gehört ihnen in keiner Hinsicht der Name einer romantischen Poesie. Homer ist nicht von solcher Tiefe wie das Nibelungenlied. Es ist lange verkannt worden. Wie kann man es der Nation zu eigen geben? Darf man ein solches Gedicht durch Modernisieren in die jetzige Zeit herüberbringen? Zweifach kann es gedacht werden: einmal, daß die alten Formen blos in neue verwandelt werden, sonst aber das Ganze unverändert bleibt, oder daß die Idee des Gedichtes aufgefaßt und aufs neue nach den Ansichten der neuen Zeit wieder gestaltet werde.

Das erste ist in aller Hinsicht zu verwerfen. Denn ein solches Gedicht ist ein organisches Ganzes, in dem Wort und Idee untrennbar verbunden ist, das in seiner Zeit steht und seinen notwendigen Rhythmus hat. Bei der Frage nach der zweiten Art der Modernisierung, einer neuen Gestaltung der Idee, wird erst die Notwendigkeit des Modernisierens überhaupt darzulegen sein. Sie liegt in jener schönen Unersättlichkeit des menschlichen Gemütes, welche immer in der deutschen Literatur wirksam gewesen ist. Und so soll man sich freuen, wenn eine tüchtige Modernisierung das Schönste der altdeutschen Poesie uns wiedergibt und zu eigen macht. In echtem Sinn hat Tieck die Volksbücher modernisiert. So hat Goethe den Reineke Fuchs bearbeitet, und wenn Schlegel dem Tristan die reizenden Oktaven geben will, so haben wir uns dazu Glück zu wünschen. Für die eigentlich altdeutsche Poesie aber behaupten wir, daß sie durchaus in dem Geiste eines großen Dichters wieder geboren werden müßte. (Goethe!) Man hält eine solche Bearbeitung des Nibelungenliedes für unmöglich. Das ist aber eine Eigenschaft großer Dichter, daß sie uns mit dem überraschen, was anderen unerreichbar scheint. Das Werk v. d. Hagens soll eine Erneuung und Wiedererweckung des Originals sein, durch eine genaue Übertragung in die lebendige Sprache. Es soll der Nation ihr Epos und einem Dichter Gelegenheit gegeben werden, ein nationales Drama zu erschaffen. Die Idee einer solchen Bearbeitung ist durchaus falsch. Die Arbeit ist etwas Mißlungenes. Ein jedes Nationalgedicht bedarf der Nation. Die

aber ändert sich in der Zeit. Uns kann das Nibelungenlied kein Nationalepos mehr sein und kein Nationaldrama geben, wie Homers Gedichte den Griechen. Denn wir sehen in ihm nicht unsere lebendige Geschichte und Mythologie dargestellt. Damit soll nicht geleugnet sein, daß dieses Gedicht einer vorzüglichen dramatischen Behandlung fähig ist.

Jakob Grimm war mit manchem in dieser Rezension nicht einverstanden.[1] Er selbst hatte sich schon 1807 — nachdem Hagen bereits 1805 in der Eunomia Bearbeitungsproben veröffentlicht hatte — über eine neue Bearbeitung des Nibelungenliedes vernehmen lassen.[2] Er stellte die Forderung eines kritischen Textes auf. Von einer ästhetischen Behandlung ist kein Gewinn zu erwarten. Die Poesie bedarf durchaus nicht einer ausgebildeten Sprache. Durch Übertragung geht ihr höchster Reiz verloren. Auch eine Akkommodation, wie Hagen sie im Sinne hat, kann nie konsequent durchgeführt sein und ist in jedem Falle überflüssig.[3]

Man sieht: hier zeigt sich schon eine Verschiedenheit der Brüder, die in den folgenden Jahren immer stärker hervortrat und sehr charakteristisch ist. Das Alte, so war Jakobs Meinung, gehört an sich nicht mehr in die neue Zeit. Die Herrlichkeit alter Poesie kann nur historisch genossen werden, nie aber poetisch wieder allgemein aufleben. Daher gefiel ihm an Brentano und Arnim der Geist von Sammeln und Herausgeben alter Sachen am wenigsten. Daher lag ihm gar

[1]) Er wünschte vor allem das harte Urteil über die romantischen Dichtungen, Parzival und Tristan, weg. Wilhelms Urteile über Tiecks Octavian und Schlegels Octavtristan waren nicht die seinen. An Wilhelm S. 83. Aber Wilhelm blieb bei seiner Meinung stehen, S. 85f. Vgl. auch Wilhelms Rezension von Hagens Heldenbuch in den Hdlbg. Jahrb. 1812 II, N. 53, wo er seine Grundsätze einer Modernisierung wiederholte, auf welche die Gegenwart einen ideell und historisch begründeten Anspruch hat.

[2]) Über das Nibelungen Liet. Neuer lit. Anz. 1807. Kl. Schr. IV, S. 1. Der Aufsatz verrät Anregungen durch Tieck, z. B. in der Ansicht, daß dieses Lied zu einem großen Zyklus deutscher Originalromane gehört.

[3]) Vgl. auch Grimms Rezension über das Lied der Nibelungen, umgebildet von Jos. von Hinsberg, München 1812. Ein wohlmeinender Poesieverderber, der sich ungescheut an dem erhabenen Denkmal deutscher Poesie vergreift. Kl. Schr. VI, S. 200. Vgl. auch die Polemik gegen Hagen in der Vorrede zu den Altdeutschen Wäldern und die Rezension von Tegners Frithiof, Kl. Schr. IV, S. 401.

nichts daran, ob das Buch der Liebe wieder in das Volk eingehe, denn diese Poesie paßt nicht mehr für die Leute. Sogar daß die Volksbücher noch jetzt das Volk angingen, bestritt er seinem Bruder. Ein unverbildetes Gemüt, das die Poesie Goethes und Schillers versteht, kann an diesen kindlich einfachen Sachen kein eigentliches Gefallen haben. Der Sinn für das Epische ist im Volke geschwunden. Jakob haßte vor allem die Untereinanderarbeitung der alten Sagen und Bücher, die Wilhelm liebte. In der Poesie wird alles von selber durch ein wunderbares und zartes Geheimnis geboren, sodaß es lebendig ist, darum weil es da ist. Daher darf man auch in den Volkssagen und Märchen von heute gar nichts zusetzen. Die Lüge ist auch im Dichten unrecht. Es gibt nur zweierlei Poesie: die alte epische, deren Stoff unvertilglich im Glauben des Volkes herumzieht. Sodann: wenn neue Dichter, was sie wahrhaft gelebt und gefühlt haben, aufschreiben. Die Erdichtung des Stoffes ist immer sündlich und führt zu nichts. (Er dachte an Brentanos Märchen.)

Jakob Grimm wünschte nichts mehr, als daß er über diesen Gegenstand mit seinem Bruder einig wäre, für ihr Zusammenarbeiten, auf das er alles baute. Aber Wilhelm sah gerade in dieser Meinungsverschiedenheit die Bedingung des Zusammenarbeitens. Sein Standpunkt war: die Gegenwart hat Anspruch auf alles Große und Schöne. Das aber ist so eng mit seiner Zeit verwachsen, daß es fremd in einer anderen stehen muß, wenn man es in seiner ursprünglichen Form verpflanzt. Es gilt eine frische, unmittelbar lebendige Modernisierung, eine moderne Neugestaltung der alten Idee.[1]

Man hat sehr mit Recht bemerkt, daß Wilhelm Grimm um dieser Anschauung willen Goethe innerlich näher stand, als sein Bruder Jakob.

Aber Wilhelms Hoffnung, daß das Lied der Nibelungen in Goethes Geiste wiedergeboren würde, hat sich nicht erfüllt. Auch nicht die Hoffnung anderer, daß Goethe aus diesem Liede ein nationales Drama gestalten möchte.

Indessen hat sich doch Goethe einigemal mit poetischen Nibelungen-Plänen getragen. Nach Müllers Ausgabe, gegen

[1] Vgl. den Briefwechsel der Brüder, S. 98. 102. 167. 170. 178. 180.

die er freilich im ganzen, wie die übrige Welt, stumpf geblieben war, hatte er sich eine für sich bestehende Ballade phantasiert, wie die Meerfrauen dem kühnen Helden weissagen. Sie beschäftigte ihn oft in der Einbildungskraft, obschon er sie nicht zur Vollendung brachte.[1]) Im Jahre 1806 begann Goethe sich „aus einem eigentlichen Nationalanteil" den Nibelungen hinzugeben und sie sich anzueignen.[2]) V. d. Hagens Ausgabe fand eine günstige Aufnahme bei ihm und regte ihn wirklich zum Nachdenken an, ob sich aus diesem reichen Epos Stoff zur Tragödie herausnehmen lasse.[3]) Nach dem Original improvisierte er nun aus dem Stegreif eine Übersetzung, die immer besser gelang. Es blieb der Ton, der Gang, und vom Inhalt ging auch nichts verloren. Den Nibelungen folgten andere Heldensagen.[4]) Sein Interesse an der romantischen Vorzeit war damals groß und warm. Er dichtete auch jenen Maskenzug der romantischen Poesie, in dem neben Rother, Asprian und Ortnit auch Brunhild, die herrlichste der Frauen, und Siegfried, der ihr gleiche Mann, auftraten.

Aber Görres' Nibelungen-Aufsatz in der Einsiedlerzeitung machte alles wieder zu nichte. Er regte Goethe zum Protest gegen die modernen Liebhaber der Nibelungen auf, die nur noch dichteren Nebel darüber ziehn. Auch verstimmte ihn der allzu häufig angestellte Vergleich der Nibelungen mit Homer. So erfreulich sie in ihrem Kreise sind, so wunderlich erscheinen sie, wenn man sie nach einem Maßstabe mißt, den man niemals bei ihnen anschlagen sollte.[5]) Aber Goethe selbst ist diesen Maßstab nicht mehr losgeworden, der ihn freilich zu anderen Schlüssen führte, als die Romantiker. Nun schien ihm diese Dichtung überschwenglich und ungeheuer, und er fühlte sich unbehaglich, indem er sie sich mit seinen individuellen Kräften weder völlig zueignen, noch sich ihr völlig gleichstellen konnte. Das ist dagegen das eigene der griechischen Dichtkunst, daß sie sich einer löblichen

[1]) Annalen 1807.

[2]) Annalen 1806. Dazu Tagebücher, Juni 1806.

[3]) An Hagen 18. Oktober 1807.

[4]) Annalen 1807. 1809.

[5]) Westöstlicher Diwan.

menschlichen Fassungskraft hingibt und gleichstellt. Das Erhabene verkörpert sich im Schönen.[1]) Goethe vermißte auch in den Nibelungen einen „himmlischen Reflex“. Homer hat mit den Göttern in Verbindung gestanden.[2])

Es macht den Charakter von Goethes späterer Stellungnahme zu allen Erscheinungen des künstlerischen Lebens aus, daß sie sich in ihrem Verhältnis zum Griechentum ausweisen mußten und danach beurteilt wurden. Das germanische Altertum dünkte ihm ein Kontrast zur klassischen Antike. Es ist düster und formlos und nebelhaft. Der Mensch aber bedarf der Klarheit und Aufheiterung, und Goethe besonders bedurfte der schönen Form.

Und wie die Nibelungen zu Homer so stand die nordische Mythologie zu den griechischen Göttern. Die „Nebelbilder“ des Nordens entzogen sich seiner sinnlichen Anschauung. Darum konnte er sie nicht an die Stelle der griechisch-plastischen Gestalten setzen. Auch fühlte er innerhalb der nordischen Mythologie einen großen Zwiespalt. Denn wie kann man Götter verehren, die sich untereinander selbst immer zum Besten haben, von Zauber und Naturkräften immer verhöhnt werden![3])

§ 6. Die britanische und französische Rittermythologie.

Die Romantik huldigte seit Novalis der Anschauung, daß Europa im Mittelalter eine große Einheit bildete. Aber während Novalis das Band der Einheit in der katholischen Hierarchie sah, sah es A. W. Schlegel und nach ihm auch Friedrich Schlegel in der Rittermythologie, welche damals die Länder Europas erfüllte.

Es lag also nicht so sehr außerhalb der national-mythologischen Bestrebungen der Romantik, wenn sie auch die britanische und französische Rittermythologie zu neuem Leben erwecken wollte. Die deutsche Rittermythologie, welche durch das Nibelungenlied und das Heldenbuch vertreten ist, hatte

[1]) An Boisserée, 4. November 1827.

[2]) Briefwechsel von Knebel und seiner Schwester. Vgl. Hebbel, Tagebücher IV, S. 122.

[3]) An Fr. Münter, November 1824? Band 39, S. 15.

ja schon im deutschen Mittelalter selbst gegenüber den Gedichten aus der britanischen und französischen Rittermythologie den geringsten Raum eingenommen. Die Erweckung jener Mythenkreise bedeutete also gleichzeitig auch die Erweckung der altdeutschen Dichtungen. A. W. Schlegel wollte durch die unkenntlich gewordenen Gebilde der Mythenkreise um Artus und Karl den Großen die epische Poesie der neuen Zeit anregen. Denn die epische Dichtung gebiert sich neu in dem Schoße einer verwandten Vorwelt. Diese alten Ritterromane haben sämtlich etwas von der mythologischen Kraft und Realität der Fiktion, welche keine Erfindung des isolierten Dichters zu geben vermag, sondern die nur aus der gemeinsamen Kraft eines ganzen Zeitalters hervorgeht. Der mythische Artuskreis hat vor dem Zyklus um Karl die symbolische Bedeutung voraus: die Idee des Kampfes der guten und bösen Mächte. Auch hat diese Mythologie ein höheres Altertum. Die schönste Dichtung aus diesem Kreise ist der Tristan, der seiner inneren Einheit wegen zwar notwendig in einem Kopfe entstand, aber frühzeitig schon mythologisch, d. h. als Gemeingut der Phantasie behandelt wurde. Und so muß es auch wieder geschehen. Diese Dichtungen voll mythologischer Kraft kommen der erstorbenen Phantasie der modernen Zeit entgegen. Man kann ja überhaupt nur übersetzen. Jene übersetzten das luftige Element des Zeitgeistes, wir übersetzen den schon verkörperten Geist: die Mythologie. Es kommt nur darauf an, diese alten Dichtungen auch wahrhaft mythologisch, d. h. objektiv zu behandeln, wie es Ariost und Wieland leider nicht getan haben, und sie mit dem Glanze aller Darstellungsmittel zu umkleiden, welche die heutige Ausbildung der Sprache und Kunst gewährt. Dann können sie in diesem seiner Natur nach nicht mythenschöpferischen Zeitalter ihre Wirkung nicht verfehlen.

A. W. Schlegel selbst ging mit gutem Beispiel voran und machte sich an den Tristan, der schon früh mythologisch behandelt wurde.[1] Sein Standpunkt der Behandlung war denn

[1] Ursprünglich sollte es ein Lanzelot werden. Aber Goethe machte ihn auf das Buch der Liebe aufmerksam, in dem der Tristan zu finden war. Man wird auch daran denken müssen, daß Bürger von Wieland, der

auch; man muß diese Geschichte als eine Mythologie betrachten, wo man wohl modifizieren, erweitern, flüchtige Winke glänzend benutzen, aber nicht rein heraus erfinden darf.[1])

Schlegel wollte offenbar seiner epischen Dichtung, die über den ersten Gesang nicht hinausgedieh, den gesamten Geist der Rittermythologie einhauchen. Denn sie sollte kein bloßes Liebesgedicht werden. Das ist die Wehmut und Reue von Lanzelot und Tristan (denn auch Lanzelot war in das Gedicht verflochten), daß sie vom Gralsritt ausgeschlossen sind, den nur ein keuscher und reiner Ritter bestehen kann. So sollte der Gral als ein noch ungelöstes Abenteuer prachtvoll im Hintergrunde stehen. Aber auch die höchste Liebe und Treue des Ritters ist Religion. Die Einheit von Liebe, Tapferkeit und Religion war der Geist der Rittermythologie. Der Kampf der guten und bösen Mächte sollte der Dichtung die symbolische Weite geben, welche diesem Mythenkreise eigentümlich ist.

Man setzte auf die Vollendung des Gedichtes die allergrößten und übertriebensten Hoffnungen. Denn man erwartete ein Nationalepos, wozu der Stoff ebensowenig wie die Form berechtigte. Tieck, Friedrich Schlegel, Solger u. a. mahnten und trieben zur Vollendung des echt epischen Gedichtes, das in der deutschen Kunst nicht seinesgleichen haben würde.[2]) Die Heidelberger Jahrbücher wünschten einen Fürsten wie zu Tassos Zeiten, der dem Dichter die Gesänge mit List und Lohn zu entlocken suchte.[3]) Die jüngeren Romantiker scheinen nicht so überschwenglich gedacht zu haben. Brentano regte Arnim zu einer Bearbeitung des Tristan an. „A. W. Schlegel hat ihn auch schon begonnen, aber sehr süß und geschmiegelt wie ich höre.“[4]) Wilhelm Grimm war mit Schlegels Grundsätzen in der Behandlung wenigstens ganz

---

selbst einst einen Tristan geplant hatte, gebeten wurde, A. W. Schlegel zu einer Tristandichtung zu veranlassen. Koberstein.

[1]) An Tieck III, S. 277 f.

[2]) Vgl. Tieck V, Widmung. Friedrich an A. W. Schlegel, S. 403, 4[illegible] 573. 603. Solger, Nachgelassene Schriften II, S. 257 f.

[3]) 1811. II. Nr. 75, S. 1185.

[4]) Vgl. Steig a. a. O., S. 116–120.

einverstanden. Denn die romantischen Gedichte des Mittelalters erfordern ja eine ganz andere Behandlung wie die deutschen Gedichte, das Nibelungenlied und das Heldenbuch, welche als echte Mythologie eine notwendige und organische Gestalt haben. Jakob Grimm dachte über Schlegels Dichtung nicht so günstig.[1])

A. W. Schlegel hat trotz der vielen Aufmunterung und trotzdem ihm selbst der erste Versuch hinlänglich gelungen zu sein schien, das begonnene Gedicht nicht fortgesetzt. Unglückliche Vorfälle unterbrachen das Werk. Nachher gelang es ihm in seinem mannigfaltig bewegten Leben nicht mehr, den abgerissenen Faden wieder anzuknüpfen.[2]) Ob ihn nicht auch gerade die übermäßig hoch gespannten Erwartungen der Freunde abschreckten, von denen er selbst einsehen mußte, daß er sie nie würde erfüllen können? So wenigstens bewahrte er sich und die andern vor Enttäuschung. Was er selbst mit seinem Tristan hatte leisten wollen, fand er zu seiner großen Befriedigung an einer anderen Lieblingsdichtung des Mittelalters ausgeführt: dem Gedicht von Flore und Blanscheflur, das Sophie von Knorring, geb. Tieck, erneuerte. Die Prinzipien der Bearbeitung waren die gleichen. Schlegel bekannte sich noch immer zu ihnen.

Friedrich Schlegel wendete sich in seiner Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters dem Artuskreise zu (1804). In ihr erschien — neben der von Helmine v. Chézy bearbeiteten Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen — die Geschichte des Zauberers Merlin und die Rittergeschichte von Lother und Maller.[3]) Schlegel nannte in der Vorrede unter den erfindungsreichsten und bedeutendsten Romanen, welche den deutschen und italienischen Dichtern die Stoffe zu ihren herrlichen Ritterliedern gaben, die Artusromane. Diese Sammlung sollte offenbar selbst eine mythologische

[1]) Vgl. oben.

[2]) Vorrede zu Flore und Blanscheflur von Sophie von Knorring, VII, S. 276.

[3]) Diese beiden Geschichten gingen auch in Schlegels Werke über. Aber sie wurden sicherlich, wenn auch von Schlegel angeregt und vielleicht auch überarbeitet, nicht von ihm, sondern von seiner Gattin Dorothea übersetzt. Vgl. An Tieck III, S. 330, Dorothea I, S. 160.

Stoffquelle romantischer Ritterlieder werden. Friedrich Schlegel aber nahm den Stoff zu seinem eigenen Liede nicht, wie A. W. Schlegel, aus dem Artuskreise, sondern aus dem Kreise Karls des Großen. Seine Anschauungen von der Rittermythologie waren denen seines Bruders ganz gleich. August Wilhelm hatte hier genauere Kenntnisse und auch eigenere Ansichten. Friedrich schloß sich ihnen an. Wie jener eine objektive, d. h. mythologische Behandlung der alten Sagen forderte, so bedauerte es Friedrich, daß die Sage von dem Zuge Karls des Großen gegen die Araber, welche in ihrer ursprünglichen Gestalt wohl Gegenstand für ein ernstes Heldengedicht hätte sein können, allen festen Grund und Boden verlor und nur ein willkürliches Spiel der Phantasie wurde.[1]

Friedrich Schlegel selbst wollte dieser Sage nach Turpins Chronik ihre mythologische Gestaltung geben. Was ihn an diesem Stoff besonders reizen mußte, das war der Sieg des Christentums über das Heidentum, der dem nationalen Interesse des Gedichtes auch seine religiöse Bedeutung zufügte. Das war aber Schlegels späteres Ideal einer mythologischen Dichtung: den Geist des Christentums in der nationalen Sage zu verkörpern. Denn das Christentum an sich geht über jede Darstellung hinaus. Aber das nationale und historische Interesse tritt in Schlegels Roland ganz hinter die Religion zurück. Karl der Große ist nichts als die Verkörperung des reinen Christentums. Roland ist nichts als der heldenmütige Märtyrer des Christentums. Die Romanzen sind, wie ihre Quelle, voll von legendarischen Wundern. Der heilige Jakobus, der den Kaiser zum Kampfe gegen die Heiden rief, schwebt über allen Taten der christlichen Helden. Es ist sehr charakteristisch, daß die geschehenden Wunder, wie das Grünen der Lanzen, der Tod habgieriger Christen, ganz allegorisch auf den ewigen und allgemeinen Kampf der guten und bösen Mächte gedeutet werden. Der Kampf der Heiden und Christen, der mit dem vollen Triumph des Christentums endet, ist selbst nur eine Allegorie des Kampfes zwischen dem Guten und Bösen, in dem Schlegel das Grundmotiv aller Mythologien

[1] I, S. 290.

erblickte. A. W. Schlegel hat es deutlicher im Artuskreise erkennen wollen.

Man scheint es nicht gemerkt zu haben, daß Schlegels epische Dichtung eine mythologische Verherrlichung des Christentums und nicht ein nationales Gedicht sein wollte. Denn man begrüßte sie als ein Nationalgedicht, wozu auch die undeutsche Form nicht berechtigte.[1]) Achim von Arnim wünschte freilich, daß Schlegel sich lieber an das Nibelungenlied gehalten hätte.[2]) Fouqué aber war seines Lobes voll.

Schlegels Gedicht erschien im poetischen Taschenbuch 1806. Ganz unabhängig von ihm hatte Fouqué schon 1805 einen Roland gedichtet, der sich an Strickers Bearbeitung schloß.[3]) Auch dichtete Fouqué in engstem Anschluß an die von Aretin zum erstenmal herausgegebene „Älteste Sage über die Geburt und Jugend Karls des Großen“[4]) ein Ritterlied: „Karls des Großen Geburt und Jugendjahre“.[5])

Fouqué trug sich auch schon früh mit Plänen zu einer Artusdichtung. Aber in den Geschichten und Dichtungen, in denen er wirklich von den Rittern der Tafelrunde erzählt, dichtet er ihnen eigene Erfindungen und Abenteuer an,[6]) und die meisten seiner romantischen Rittergeschichten bedienen sich nicht einmal der alten Namen, sondern schöpfen ganz aus den Quellen der eigenen Phantasie.[7]) Er wollte nur den christlichen und nationalen Geist der alten Rittermythologie erneuern, aber er bediente sich ihrer nicht als einer Mythologie. Daher konnten auch seine Dichtungen nicht A. W. Schlegels Beifall finden. Schlegel dachte ganz sicherlich an Fouqué, als er in seiner Vorrede zu Sophie von

[1]) Vgl. Hdlbg. Jahrb. 1808, Philologie S. 432 f. Fouqué in den Musen 1812. Heft 1.

[2]) Hdlbg. Jahrb. 1810, Heft 4.

[3]) Fouqués Romanzen vom Tale Ronceval erweckten in Uhland den Wunsch nach einer großen epischen Dichtung. Briefe an Fouqué, S. 500.

[4]) München 1803.

[5]) Herausgegeben von Fr. Horn, Nürnberg 1816.

[6]) Vgl. die Historie vom edlen Ritter Galmy, in der auch von Tristan, Gawin und Parzival gesungen wird. Die Rittergeschichte der vier Brüder von der Weserburg führt direkt in den Kreis des Königs Artus und schildert die Taten des Helden Lanzelot.

[7]) Vgl. Zauberring, Korona, Thiodolf u. a.

Knorrings Dichtung von den glücklich begabten Dichtern sprach, die sich darin gefielen, ihre eigenen Erfindungen in die Tracht der ritterlichen Zeit zu kleiden. Dies ist aber ein bedenkliches Unternehmen. Und es ist immer geraten, sich an solche Erdichtungen gläubiger Zeitalter anzuschließen, welche, wenn sie einmal vorhanden sind, in die Reihe der Wirklichkeiten einzutreten und die Mannigfaltigkeit des Weltschauspiels zu bereichern scheinen. Unseres besonnenen und zweifelnden Zeitalters Aufgabe ist: auszubilden und zu vollenden. Der Geist der alten Dichtung, aus einem künstlerischen Sinne wiedergeboren, muß sich aufs neue in einer sprechenden und einnehmenden Gestalt verkörpern.[1])

Die ganze Erneuerung der romantischen Rittermythologie krankte daran, daß man nicht aus den alten und echten Quellen schöpfte, weil man sie gar nicht kannte. Es ist das große Verdienst von Ludwig Uhland, daß er zuerst auf die altfranzösischen Quellen zurückging, zu denen ihn sein mythologisches Bedürfnis trieb.

Uhlands erste Veröffentlichung war eine Bearbeitung von Bruchstücken aus dem Heldenbuche: Die Linde zu Garten und Otnits Rächer. Sie erschienen im Almanach von Leo v. Seckendorf, der ihn brieflich zur Wiederbelebung unserer poetischen Vorzeit aufgefordert hatte. Uhland erwiderte: es fehle ihm an Stoff (die Bearbeitung des Heldenbuches setzte er nicht fort, weil er von dem Funde des älteren und echten Heldenbuches hörte). Der deutsche Dichter, dem es um die wahre, in rüstigem Leben erscheinende Poesie zu tun ist, fühlt einen auffallenden Mangel an vaterländischer Mythologie, nicht in dem Sinne, in welchem man die nordische Götterlehre der Edda bei uns geltend machen wollte. Er findet so wenig alte Kunden seiner Nation, die sich der bildenden Kraft ohne Sträuben hingäben und doch andererseits das tiefste Leben der Seele zur objektiven Erscheinung förderten. Die Geschichte kann diesen Mangel nicht ersetzen. Die griechischen Drama-

[1]) Vgl. was Schlegel schon 1806 über Sophie von Knorrings Dichtung an Goethe schrieb (IX, S. 261). Schlegels Anschauungen stimmen hier also mit Wilhelm Grimm überein.

tiker waren glücklicher. Der Deutsche sucht eine Vorwelt epischer Dichtungen. Die wenigen Volksromane hat Tieck schon bearbeitet. Es gilt zu retten, was noch zu retten ist. Und nicht blos ursprünglich deutsche, auch die Kunden verwandter Völker, von den Rittern der Tafelrunde, des Grals, Karls des Großen, so wie die altnordischen Erzählungen verdienen alle Aufmerksamkeit Denn ein Geist des gotischen Rittertums hatte sich über die meisten Völker Europas ausgebreitet. Man sollte alle solche Kunden sammeln und den Dichtern seines Volkes anbieten, wenn sie auch an sich selbst keinen künstlerischen Wert haben.

Seckendorf antwortete mit einem Hinweis auf seine und Docens weit ausgreifende Pläne in Bezug auf die vaterländische Literatur, worauf denn Uhland meinte, die Bemühungen der Literatoren sollten sich zuerst und vorzüglich auf das Heldenbuch, die Nibelungen und die ihnen verwandten Gedichte richten. Denn sie umfassen doch wohl die älteste Heldenwelt, die echte Mythologie unserer und der verwandten Nationen. Uhland konnte auf ein von ihm selbst ausgearbeitetes Blatt hinweisen, das ein Bruchstück aus den Nibelungen (nach Myllers Ausgabe) mit Beziehungen auf das Ganze enthielt. Er gab auch selbst den tiefsten Grund für seine Sehnsucht nach einer Mythologie an: seine Phantasie war ihrem Wesen nach nicht plastisch, nicht dramatisch. Blos idealische Gestalten aber bekommen nicht so leicht vollkommene Objektivität, wie solche, die dem Dichter schon lebendig entgegentreten und nur ihr höheres Leben von ihm erwarten. So wird sein unbestimmtes Schweifen begrenzt und seine peinigende Willkür gebunden.

Uhland versuchte es mit einer Tragödie vom Tode des Achill, welche eine allgemeine Idee verkörpern sollte. Aber seine Vorliebe für das Romantische, dem der griechische Boden nicht angemessen war, hielt ihn von der Ausführung ab. Und das ist es: Uhland schwamm völlig im Strome der Romantik. Sein Durst nach einer Mythologie ist durchaus romantisch. Daß er überhaupt die Mythologie als die Überlieferung poetischer Kunden der Nation auffaßte, weist auf A. W. Schlegel hin, der ja auch auf die Rittermythologie der verwandten Nationen als mythologische Stoffquelle aufmerksam gemacht hatte.

Wenn Uhland sein weitausgreifendes Mythenbedürfnis mit dem einen Geiste des gotischen Rittertums rechtfertigte, der sich im Mittelalter über Europa ausgebreitet hatte, so ist auch darin A. W. Schlegels Vorbild deutlich zu erkennen. Vor allem aber ist eben der Grund seines Mythenbedürfnisses echt romantisch. Denn es stammt aus einem Mangel an poetischer Anschauung und Gestaltungskraft. Aus einem Mangel an Plastik und Objektivität der Phantasie, deren subjektive Willkür sich an einer Mythologie stützen und festigen konnte. Uhland suchte, wie die ganze Romantik, nach einer romantischen Objektivität.

Damals schrieb Uhland eine schöne Abhandlung: „Über das Romantische“, in der er sich zu einer ganz mystisch-mythologischen Auffassung der Romantik bekennt: das mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes im Bilde, das Hervortreten der Weltgeister, die Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte: das Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen ist das Romantische. Die heiteren, nach Begrenzung trachtenden Griechen kannten diese dämmernde Sehnsucht nicht. Ihre Götter waren licht und fest umgrenzt. Die Götter des Nordens waren ossianische Nebelgebilde. Hier traten Meerfeien, Elfen und Zwerge aus der Natur hervor. In den Dingen der Natur verehrte man die unsichtbaren Götter. Das Christentum ist romantisch, weil es das Unendliche in den heiligen Gegenständen und Menschen verehrt. Die Romantik ist hohe, ewige Poesie, die das Unendliche im Bilde darstellt und den Menschen mit der dunklen Geisterwelt im Verkehr erhält. In dem romantischen Wunderreiche wandelt das Göttliche in tausend verklärten Gestalten umher. Man sieht: Uhland teilt seine Auffassung mit der ganzen Romantik, die sich selbst als die Verehrung und Darstellung der unsichtbaren Götter in der Natur auffaßte. Das machte sie zu einer mystischen Mythologie.

Aber eine solche Mythologie konnte wohl die Quelle echter und schöner Lyrik und Naturdichtung sein. Für Epos und Drama reichte sie nicht aus. Denn sie bedürfen plastischer Gestalten. Uhland wollte das tiefste Leben der Seele zur objektiven Erscheinung fördern. Aber die bloß idealischen Gestalten seiner Phantasie wollten keine Ob-

jektivität bekommen. Da mußte er nach Gestalten suchen, die ihm schon lebendig entgegentraten und nur ihr höheres Leben von ihm erwarteten. Und darum beschwor er denn den Freund in Paris — Kölle —, nach den vergrabenen Schätzen der altdeutschen und französischen Vorwelt zu forschen. Denn ein Geist des Rittertums waltete über ganz Europa. Nichts darf von schönen Kunden und Legenden verloren gehen. Wir haben ja so großen Mangel an poetischem Stoff, an Mythen. Uhland fragte nach Tressans Schriften, nach Büchern, worin romantische Sagen, eine poetische Vorwelt für dramatische Bearbeitung vorlägen. Sich in die Schachten des nationalen Altertums zu versenken, das bildet den Dichter zum Nationaldichter. Wie ist Goethe vertraut mit echt deutschen Mythen.[1])

In Paris beschäftigte sich Uhland eifrigst mit den altfranzösischen Dichtungen, auf die August Wilhelm Schlegel hingewiesen, nach denen schon Friedrich Schlegel gesucht hatte, und über die Joseph Görres in seinen Volksbüchern unter dem Artikel Heymonskinder die besten Bemerkungen gemacht hatte. Er ahnte vieles, was die Aufschließung der echten Quellen bewährte. Aber erst Uhland entdeckte diese echten Quellen. Gerade Turpins Chronik, die bisher als Urquelle der fränkischen Mythologie in höchstem Ansehen gestanden hatte und darum auch für Friedrich Schlegel die Quelle zu seinen Roland-Romanzen gewesen war, wurde durch Uhlands scharfe Kritik dieser bevorzugten Stellung enthoben.

Die Frucht von Uhlands Pariser Arbeiten war seine bedeutende Abhandlung „Über das altfranzösische Epos", welche zuerst in Fouqués Musen erschien. „Eigentlich ist es ein deutsches Epos."[2])

Dieser Versuch wollte ausführen und belegen, daß in der altfranzösischen Sprache ein Zyklus wahrhaft epischer Gedichte sich gebildet habe, welche sich durch Inhalt und Form als ein Analogon der homerischen Gesänge und des Nibelungenkreises bewähren. Es sind Gedichte, welche sich um Karl

[1]) Vgl. zu allem Uhlands Leben, von seiner Witwe, S. 18–50.
[2]) Ebenda S. 457.

den Großen und seine Genossenschaft bewegen und sich zu einem nationalen Mythenkreise zusammenschließen. Germanischer Sinn und Geist ist unverkennbar in ihnen. Es ließe sich ein umfassendes, aus großen Rhapsodien bestehendes, fränkisches Heldenbuch aus ihnen gewinnen. In der Normandie gibt es nationale Kunden und Volksromane von Robert dem Teufel und dessen Sohn Richard Ohnefurcht. Der gespenstische Charakter dieser Dichtungen deutet auf nordische Abkunft.

Uhland legte dieser Abhandlung auch eigene Proben aus altfranzösischen Gedichten bei. Er hatte in Paris eine Sammlung von Übersetzungen und Bearbeitungen aus ihnen begonnen. Die formvollendeten übersetzte er getreu, die anderen bearbeitete er, aber er kam nicht allzuweit. Die Proben stammen aus dem Roman von Viane, der ihm neben den Heymonskindern die vortrefflichste Dichtung des ganzen Kreises dünkte. Uhlands Übersetzung ist von poetischer Herrlichkeit. Neben ihr muß Friedrich Schlegels Rolanddichtung ganz verblassen.

Die ganz eigenen Gedichte aber, welche Uhland aus diesem Mythenkreise schöpfte, die Gedichte von Roland dem Kinde, Roland dem Schwertträger und König Karls Meerfahrt, sowie seine Ballade von Taillefer, dem Sänger des Rolandliedes, haben wirklich dazu beigetragen, ihn zu einem Nationaldichter zu machen. Er hatte sich nicht getäuscht: indem ihm die Gestalten dieses Mythenkreises entgegenkamen und ihr neues Leben von ihm empfingen, erfüllte sich seine Sehnsucht: das tiefste Leben seiner Seele zur objektiven Erscheinung ans Tageslicht zu fördern.

In Fouqués Romanze von Roland und Alda begrüßte Uhland die erste Frucht seiner altfranzösischen Studien. Denn das herrliche Altertum soll nicht blos für die Wissenschaft aufgedeckt sein, sondern im Dichten lebendig fortwirken.[1])

Uhland begann auch den normännischen Volksroman von Graf Richard Ohnefurcht poetisch zu bearbeiten und plante eine Dichtung von Robert dem Teufel. Aber „auf Anderes

[1]) Leben S. 84.

lenkte ihn der Geist.“ Er übergab diesen Stoff seinem Jünger und Freund Gustav Schwab, der daraus seine Romanzen von Robert dem Teufel gestaltete.

Uhland verkannte seine eigentümliche Begabung, wenn er über die Balladenform hinaus zur epischen und dramatischen Dichtung strebte. Man braucht es nicht zu bedauern, daß seine großen Pläne zu einem Epos vom hörnern Siegfried nach dem Volksroman, dem seine prächtige Ballade Siegfrieds Schwert entstammt, zu dramatischen Behandlungen des Baldurmythos nach Saxo, der die Quelle seiner Gedichte vom blinden König und von den sterbenden Helden (voll nordischer Mythologie) war, des armen Heinrich, der Nibelungen nicht zur Verwirklichung gelangten.

Aber jammerschade ist es, daß Uhland die Idee zu einem Märchenbuch des Königs von Frankreich nicht verwirklicht hat, das all jene schönen Kunden in dichterischer Bearbeitung aufnehmen sollte. Denn das wäre nach den abgelegten Proben eine rechte Aufgabe für diesen Dichter gewesen und hätte leicht so etwas wie ein „fränkisches Heldenbuch“ werden können.[1])

§ 7. Die Elementargeister in den Märchen von Tieck, Fouqué, Hoffmann und Brentano.

Die christlichen und die nationalen Tendenzen der Romantik verwirklichten sich in der Legendenpoesie, den Dichtungen aus der nordischen Mythologie und in der Rittermythologie. Aber eine Mythologie ist nicht nur ein Kreis religiöser und nationaler Kunden. Sie ist vor allem auch die Objektivierung eines poetischen Naturgefühls. Die romantische Sehnsucht nach einer Mythologie war auch das Verlangen nach einer poetischen Darstellung jenes göttlichen Lebens, das die Naturphilosophie in der Natur entdeckt hatte. All die Naturgedichte von Novalis, Schlegel und Tieck, welche eine neue Naturmythologie verwirklichen wollten, waren doch in Wahrheit über eine neue Naturmystik nicht hinausgekommen. Sie besangen die unsichtbaren Götter in der Natur, die Götter des Idealismus. Eine Mythologie aber ist

[1]) Vgl. Briefe an Fouqué, S. 499.

die Heraushebung sichtbarer Götter aus der Natur. Die romantische Überspannung der subjektiven Natureinfühlung mußte schließlich wieder in eine objektive Naturanschauung umschlagen. Alles drängte zur Gestalt.

Natur und Geist waren der Romantik nicht wesensverschiedene Dinge. Der Mensch ist die zur Freiheit emporgestiegene Natur. In der elementarischen Natur ringt noch der gefesselte Geist nach dem Lichte der Freiheit. Der Mensch ist berufen, sein Befreier zu sein und die Natur zu verklären. So lehrte es Novalis, Friedrich Schlegel und Schelling.

Die Romantik fand nun wirklich eine ihrem Wesen nach romantische Naturmythologie, in der sich ihr eigenstes Naturgefühl verkörpern und der Inhalt ihrer Naturphilosophie poetisch darstellen ließ. Es ist an der Zeit, so hatte Wilhelm Schlegel gesagt, daß die Elemente wieder poetisiert werden. Die Mythologie der Elementargeister kam den Wünschen der Romantik entgegen.

Ludwig Tieck hat in seinem Elfenmärchen die Mythologie der Elementargeister, die schon im 18. Jahrhundert eine Rolle gespielt hatte,[1] mit den Ideen Jakob Böhmes erfüllt. Die Elfen, welche die Geister der Blumen und der Luft sind, führen ihren irdischen Gast durch die Reiche der unterirdischen Geister. Sie besuchen die Kammern der Zwerge, wo der Metallfürst Gold und Edelsteine in kostbare Gefäße sammeln läßt. Dann kommen sie an einen See, von dem sich tausend Röhren, Kanäle und Bäche nach allen Richtungen verbreiten. Diese Wasser fließen unter den Gärten der Menschen. Davon blüht dort alles so frisch. Von hier kommt man in den großen Strom hinunter. Diese Wasser aber sind von unendlich vielen Kindern und schönen Frauen bevölkert. Aus dem See fährt man auf einem kleinen Flusse zu einem Felsen, in dessen Innern ein glänzender Saal mit feuerroten Tapeten sich öffnet. Hier tanzen die lieblichsten Figuren auf und nieder. Ihr Körper ist wie von rötlichem Kristall, so daß es scheint, als fließe und spiele in ihm sichtbar das bewegte Blut. Man darf sich ihnen nicht

[1] Bei Herder, Wieland, Zachariä, Goethe und Matthisson.

nähern. Denn alles ist Feuer. Sie verbreiten die Feuerflüsse unter der Erde hin. Davon wachsen die Blumen, die Früchte und der Wein. Die roten Ströme gehen neben den Wasserbächen, und so sind die flammigen Wesen immer tätig und freudig.

Man sieht: die Mythologie der Gnomen, Sylphen, Undinen und Salamander hat sich hier durch die Berührung mit Otmars Volkssagen von Zwergen und Nixen gewandelt und ist zum Ausdruck einer lebendigen Naturphilosophie geworden. Die alten Mystiker, welche sich dieser Elementargeistermythologie bedienten, kannten dieses segensreiche Wirken und Schaffen der Geister in der Natur nicht. Jakob Böhmes Elementenlehre fand hier ihre mythologische Verkörperung.

Die tiefste Quelle dieser Naturmythologie aber ist Ludwig Tiecks mystisches Naturgefühl. Das wird durch ein Gedicht des gleichen Jahres sehr deutlich. Phantasus erscheint dem Dichter als blühender Knabe und führt ihn in den Wald hinaus zu einer Felsengrotte. Da sieht er die Liebe, welche die Erde und Elemente, Pflanzen und Steine belebt und beseelt. Der schönen Göttin singen die Geister der Elemente, der Bäume und Blumen Lob und Dank. Und plötzlich bemerkt der Dichter: was er für Grotte und Berg, für Wald und Flur und Fels gehalten hat, das war ein einziges großes Haupt, statt Haar und Bart mit Wald umlaubt. Es lächelt über das Spielen seiner Kinder. Auf seinen Wink wogt ahnungsvolles Brausen durch den heiligen Wald. „Das ist der Vater, unser Alter, heißt Pan, von allem der Erhalter."

Die Geister der Elemente sind also nur die Verkörperungen jener unendlichen Naturkraft, welche alles belebt und beseelt.

Als Tieck schon zu seiner realistischen Periode fortgeschritten war und doch die poetische Liebe für die Wunder der Welt sich bewahrt hatte, da schrieb er einmal ein Märchen, wie der poetische Mensch zu dem Glauben an eine solche Elementargeistermythologie kommen kann: Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein. Unsere ersten und heiligsten Verhältnisse zur Natur und der unsichtbaren Welt, die Basis unseres Glaubens und die Elemente unseres Erkennens, alles ist wie Märchen und Traum. Man muß sich nur auf diesen

ersten Standpunkt des Lebens versetzen können. Der poetische Mensch kann wirklich die Poesie erleben. Das Wunder wird ihm zur Wahrheit, wenn er daran glauben kann. Athelstan ist ein solch poetischer Mensch, und darum wird er König im Reiche der Poesie. Dieses Reich aber ist eine allegorische Natur. Die Geister der Erde, der Luft, des Lichtes, des Feuers und des Wassers sind hier auf ihre Weise beschäftigt. Ihr Gewebe knüpft sich an die Schicksale der Sterblichen. Der Geist der Elemente ist dort heiterer und reiner. Dieses Reich ist die edlere Wurzel jener sonderbaren Welt dort oben.

So brachte Tieck seine poetische Naturphilosophie in der Mythologie der Elementargeister zur mythischen Erscheinung.

Aber es ist erst Fouqué, der sich gleichzeitig mit Tieck dieser Mythologie bemächtigte, gelungen, sie wirklich zu neuem und fortdauerndem Leben zu erwecken, weil er nicht die naturphilosophische, sondern mehr die menschliche Bedeutung dieser Mythologie herausfühlte und darstellte. Er gab den Elementargeistern die Seele, nach der sie sich sehnen.

Schon bevor Fouqué diese Mythologie aus Parazelsus kennen lernte, war sein Streben im Zusammenhang mit der Naturphilosophie der Romantik auf die Poetisierung der Elemente gerichtet. Er wollte von anfang an den Geist der Elemente versinnlichen. Gleich die „Zwei Schauspiele“, Falk und Reh (1805), sollten eine „Tetralogie von Elementarbildern“ eröffnen. Hinter den phantastischen Frauen- und Rittergestalten lauschte eine Naturbeziehung auf Luft und Erde. Der in den Lüften jagende Falke ist das Symbol des romantischen Rittertums, dessen sorgloses Lebensspiel der Luft mit ihren dahinziehenden Wolken zu vergleichen ist. Das Reh aber spiegelt das grüne Liebesleben der Erde wieder. Der Wald ist sein Element. Hier triumphiert der Hirte über den Ritter. Denn wenn die Luft das Reich der ungebundenen Freiheit ist, so ist die Erde das Element der Begrenzung und Pflichterfüllung.

An diese beiden Schauspiele sollten sich zwei andere anschließen: Salamander und Goldfisch, welche also auf das Feuer- und Wasserelement hingedeutet hätten. Und an sie sollte noch ein fünftes Stück: der Eremit geknüpft werden, das nach Jakob Böhmeschen Prinzipien auf das Grund- und

Urelement hingedeutet hätte. Aber der Dichter fühlte sich zu der Ausführung dieser Pläne damals noch zu jung.[1])

Die Mythologie des Parazelsus gab ihm dann die Mittel an die Hand, mit denen er nicht mehr nur anzudeuten und hinzudeuten brauchte, sondern wirklich poetisch verkörpern und gestalten konnte, was ihm vor der Seele schwebte.

Mit Undine, Sophie Ariele und Erdmann und Fiametta, so schrieb Fouqué an Goethe,[2]) möchte wohl in drei Darstellungen sich in meiner Seele und Weise das vierelementarische Naturreich abgespiegelt haben. Dazu aber wurde er nicht durch eine willkürliche Spekulation, sondern durch wechselnde Stimmungen und Ereignisse seines vielbewegten Lebens geführt.

Die Quelle von Fouqués Undinendichtung war Parazelsus. Auch die Melusinensage hat ihre Spuren darin hinterlassen. Ihr Inhalt ist jener Lieblingsgedanke der ganzen Romantik, der auch der Naturphilosophie von Novalis, Schelling und Schlegel zu Grunde lag: die Sehnsucht der elementarischen Natur nach Beseelung. In den Elementen wohnen menschenähnliche Wesen. In den Flammen glitzern und spielen die wunderlichen Salamander. In der Erde hausen die dürren, tückischen Gnomen, durch die Wälder streifen die Waldleute, die der Luft angehören, und in den Seen und Strömen und Bächen lebt der Wassergeister ausgebreitetes Geschlecht. Die Undinen, die da unten in klingenden Kristallgewölben wohnen, sind hold und schön. Aber all diese Elementargeister zerstieben und vergehen mit Geist und Leib, ohne eine Spur zu lassen. Denn sie haben keine Seele. Das Element bewegt sie, gehorcht ihnen, solange sie leben, zerstäubt sie, sobald sie sterben. Alles aber will höher als es steht. Die Geister sehnen sich nach Beseelung. Eine Seele aber können sie nur durch den innigsten Verein der Liebe mit einem Menschen gewinnen. Wird der ihnen untreu, verfallen sie wieder dem Element. Nur die sittliche Kraft des Menschen vermag die elementarische Natur zu erlösen und zu verklären.

Fouqué hat es nun wirklich verstanden, mit poetischer Anschauungskraft in den Gestalten von Kühleborn und Undine

[1]) Fouqué, Lebensgeschichte S. 265.

[2]) 19. Juni 1825. Goethe und die Romantik II. S. 244. Vgl. Lebensgeschichte S. 359.

das Wasserelement zu verkörpern. Wo sie ganz als Menschen erscheinen, schimmert noch immer ihr elementarisches Wesen hindurch. Es fließt und sprüht und glitzert und murmelt in ihnen. Ihr Charakter ist dem zerstörenden und helfenden, lockenden und launischen Elemente gleich. Ihr Kleid, ihre Art sich zu bewegen und zu sprechen, alles deutet auf das Element, dem sie angehören. Manchmal scheint es nur an der Sehkraft der Menschen zu liegen, daß sie einen schäumenden und murmelnden Bach für einen weißen Mann mit nickendem Kopfe oder einen viel erzählenden Reisegefährten halten. Ein andermal ist es ein Fuhrmann mit leuchtenden Schimmeln und in weißes Tuch gehüllten Ballen auf seinem Wagen, und die sich aufbäumenden Schimmel werden samt Wagen und Fuhrmann zu wild empörten Wogen. In Undinens menschlicher Erscheinung tritt das elementarische Wesen absichtlich mehr zurück als in Kühleborn, denn sie hat eine Seele und ist dem Element enthoben, solange sie mit dem menschlichen Geliebten vereinigt ist. Aber auch ihr Wesen und Charakter ist noch eine völlige Versinnlichung des Elementes. Als sie dem Element zurückgegeben ist, erscheint sie als weißverschleierte Frauengestalt und zerrinnt am Ende zu einem hellen Brünnlein, das den Grabhügel des Geliebten wie mit einem silberweißen Arme umzieht.

Eine so lebendige und wahrhaft poetische Versinnlichung des Elementes ist dem Dichter in den „zahlreichen Geschwistern" der Undine nicht mehr geglückt.[1])

Die Undine ist das gemeinsame Anfangsglied zweier Novellenzyklen geworden. Indem sie selbst als Frühling aufgetaucht war, folgten ihr drei andere Jahreszeitnovellen, die als einzelne Teile der von Fouqué herausgegebenen Jahreszeiten erschienen. Die kriegerische Dichtung von den beiden Hauptleuten soll die sommerlichen Gewitter und ihren Segen darstellen. Aslaugas Ritter ist von herbstlichen Ahnungsträumen duftig umhaucht. (Die tote und nur als Gespenst erscheinende Aslauga ist wie aus herbstlichem Nebeldampf gestaltet und in wallende Schleier ihres goldenen Haares ge-

[1]) Die Versinnlichung des Wasserelementes begegnet auch in Fouqués altsächsischem Schauspiel: Die Runenschrift, in welchem der Wassermann den Liebenden zu ihrer Vereinigung hilft.

kleidet). Auch die Balladen von Alpin und Jukunde, welche noch diesem Bande der Jahreszeiten angehängt sind, versinnlichen die Stimmung des Herbstes. Die weiße Elfenfrau in der Linde kann ihre Lieblinge nur im Frühling und Sommer schützen. Mit dem Fallen der Blätter verliert sie ihre Kraft und schläft in dem herbstlichen Baum bis zum kommenden Frühling.[1]) Die Novelle von Sintram und seinen Gefährten (nach Dürers Bild: Ritter, Tod und Teufel) ist schließlich „der Winterbote".[2]) Die im hohen Norden spielende Geschichte schildert den endlichen Sieg des durch heidnischen Brauch verlockten christlichen Ritters über Tod und Teufel, welche auch die Gestalten von verschneiten Bäumen und gefrorenen Waldbächen annehmen.

Der zweite Zyklus, den ebenfalls die Undine beginnt, ist die Reihe der Elementarnovellen.

Sophie Ariele, die wunderschöne und ätherische Frau, die einst auf einer wolkennahen Burg gelebt hat und nun die Gattin eines Arztes geworden ist, heilt die Kranken mit Hilfe ihrer Tauben gleich der reinsten und erquickendsten Luft. Denn sie ist ein Luftgebilde, eine Sylphide. Svedenborg, der Geisterseher des Nordens,[3]) schickt ihr einen Seelenkranken, dem die Heilung nur aus den Lichterscheinungen jener höheren Sphäre herniedertauen kann. Svedenborg selbst weiß nicht, woher dieses magische Kind kommt. Die Sylphen reden von allen Elementargeistern am undeutlichsten. Nur die weiblichen Wassergeister, die Undinen könnten über die Geister der Luft berichten, aber sie schweigen aus Eifersucht. Mit den Salamandern ist nicht zu spaßen. Die Gnomen kommen nicht in Betracht. Shakespeare hat mit seinem Ariel ein ähnliches Wesen geschaffen. Die Ahnungen des Dichters aber sind von dem Wissen all und jeder Gattung nicht zu trennen. Denn die Quellen des Dichtens wie des Wissens strömen in der geheimnisreichen Urwelt der Schöpfung. Wie Svedenborg

[1]) Ein Gegenstück dazu ist das Märchen „Schön Irsa und ihre weiße Kuh", welches die Vereinigung zweier Elfenkinder mit Hilfe von Frau Lindaminne schildert. Vgl. auch das Lied vom Lindengeist und Tannenelf in der Korona.

[2]) Lebensgeschichte S. 150.

[3]) Svedenborgs Geisterseherei war schon von Wieland mit der Mythologie der Elementargeister in Verbindung gebracht worden.

es vorausgesagt hat, wird Ariele vom schwarzen Dämonen geraubt. Aber Septimus, der Undinenvater, erbarmt sich ihrer. — Auch die Sylphiden gewinnen durch die priesterliche Einsegnung mit einem edlen Manne das unvergängliche Leben. Sie sind wie ein Symbol der menschlichen Seele überhaupt. Ariele weiß nicht, ob sie in einem Märchen zu Hause ist oder in der wirklichen Welt. Wir alle, die wir Menschen heißen, sind ja wahrlich sehr hoch geboren! Allesamt Kinder des Allerhöchsten, seinem Herzen, das die Liebe ist, entquollen und errettet durch seine Liebe vor ewigem Verderben. Unser aller Ursprung entquillt dunkel heiligem Gewölk, den Strömen ähnlich, die zwischen Felsenhöhe und Himmelsduft entspringen.

> Woher man kam, ist dunkel;
> Eins ist, wohin man strebt:
> Zum ew'gen Sternenfunkel,
> Dem alles liebt und lebt.

Die Novelle Erdmann und Fiametta ruft endlich die noch fehlenden Elementargeister der Erde und des Feuers in den Beschwörungskreis der Poesie. Der nüchterne Maler Erdmann, Sohn Frau Erdmuthes und eines rätselhaften Bergmanns, wird von einem seltsam leuchtenden Fremdling, Rosso Giallo, in seine Flammenwerkstatt am Etna eingeladen, wo er als gewaltiger Erzbildner schafft. Dort tritt ihm das herrlichste Licht aller Welt entgegen: Fiametta, das heißt „Flamme holdsieglicher Art“, von einem glutheil strahlenden Purpurflor umflattert, Feuerlilien im nächtlich dunklen Gelock. Die schon von Ardente, einem feurigen Maler, Geliebte erregt auch Erdmanns stille Liebe. Rosso Giallo führt Erdmann in das „Mysterium des Abyssus“ ein. Es ist ein goldleuchtendes Erzbild Jupiters, der die Giganten in den Abgrund des Etna schleudert. Erdmann erblickt darin das Mysterium der Kunst und wie die blinden Heiden nach dem ewig einigen Lichte suchten. Die göttliche Kraft in unerschütterlicher Majestät und daß der Himmel unerreichbar hoch über der vergeblich nach ihm ringenden Erde ist: diese eine Art von Anschauung des Ewigen blickt aus diesem Mysterium hervor. Daß dagegen der Himmel sich lieb erbarmend nach der zagenden Erde herabgeneigt hat, das konnten die Heiden noch nicht wissen. — Rosso Giallo muß den Giganten des Etna dieses Abbild ihres

olympischen Besiegers opfern, damit das Feuerelement nicht all seine Werke vernichtet, wie es ihm einst seine flammende Braut, Salamandra, im Zorn verhieß. Nach dem Opfer aber soll das Mysterium des Abyssus emporsteigen, mit dessen Hilfe er die dämonische Herrschaft über die Natur gewinnen wird, welche der Mensch verloren hat. Auch die Gnomen sollen ihm dazu verhelfen, die Erdgeister, zu denen Erdmann auch gehört, während Ardente aus dem Geschlechte der Salamander ist. Fiametta steht den Giganten für das Jupiterbild zum Pfande. Erdmann rettet die Geliebte vor ihnen. Als aber die Lavaströme des Etna die Werke ihres Vaters vernichten, sagt sich Fiametta von dem allzu flammenlosen Erdmann ledig, der in seine Heimat zieht. Nachdem aber Ardente den vernichteten Rosso und seine Tochter zu einem neuen Versuch entflammt hat, die Dämonenherrschaft über die Natur zu erringen, geht in Fiamettas Seele „ein anderes, seeliges, hochernstes Licht“ auf. Sie zieht mit dem Vater zur Abbüßung ihrer Frevel auf lange Pilgerfahrt und begegnet Erdmann, wie er gerade ein Bild von ihr als Vestalin malt, die das leise glimmende Feuer auf dem Altar der Vesta bewahrt. Erdmann und Fiametta verbinden sich. Der symbolische Sinn dieser Elementarnovelle ist deutlich genug. Fiamettas Endlied spricht ihn zum Überflusse aus: Mysterium ist das holde Band der Liebe. Glühendes Lieben herrscht durch die ganze Natur und Erde hin. Dem Frevler aber wird es Mysterium des Abyssus, dem frommen Sinn Mysterium aller Himmel. — In Kunst und Leben muß sich das feurige Element der Salamander mit dem festgegründeten Element der Erdgeister verbinden. Denn nach Jakob Böhmes Lehre wirken die Elemente auch in der menschlichen Seele und Gestalt. Hier sind sie die Symbole menschlicher Charaktere.

Es ist Fouqués Verdienst, dem Märchen durch eine volkstümliche Naturmythologie neues Leben zugeführt zu haben, nachdem es durch Goethe, Tieck und Novalis zu einer künstlichen Mythologie gemacht worden war. Aber all diese Elementarmärchen kranken mit Ausnahme der Undine an einer allzu bewußten Absichtlichkeit. Fouqué hat offenbar die Märchen Ludwig Tiecks nachahmen wollen und die Wirklichkeit so mit dem Märchen zu durchdringen gesucht, daß

keine Grenzen mehr zu ziehen sind. Die Elementargeister leben unerkannt unter den Menschen, und jeder Mensch verrät noch in Wesen und Art seine elementarische Natur. Die menschliche Erscheinung der Elementargeister ist auf Paracelsus zurückzuführen, in dessen System diese Geister von Gott geschaffene Menschen sind, wie Adams Nachkommen mit Blut und Fleisch und Bein, denen aber die Elemente zum Wohnsitz angewiesen sind. Sie sprechen und essen und wandeln. Aber Fouqués Poesie ist allzuwenig dämonisch, seine Technik ist nicht brillant genug, um die natürliche und die übersinnliche Welt wirklich miteinander zu durchdringen, wie es Tieck in seinen besten Märchen gelungen war, wie es in noch höherem Grade dem magischen Beschwörungstalente E. T. A. Hoffmanns gelang.[1]

[1] Fouqués Elementargeisternovellen haben einige Nachfolge erhalten. Die Novelle Emmerich von Willibald Alexis (Gesammelte Novellen, Berlin 1830) verrät deutlich ihre Abstammung von Fouqué. Emmerichs Vater hatte unter einer alten Linde mit der Wassernixe aus dem Bach eine Liebschaft, die ihn lehrte, die Stimmen der Natur zu verstehen. Dem Kind war sie einmal als eine schöne Frau aus dem Wasser erschienen, seitdem blieb sie verschwunden. Aber es war die lachende Natur, die liebreiche Pflege eines Weibes, welche dem Jüngling Lebensmut und frischen Sinn einflößte. Er hört aus allen Stimmen der Natur die Stimme seiner Mutter, und die ganze Natur weint und lacht mit ihm. Der Bach schwillt an, wenn seine Feinde hinüber wollen, und reißt sie mit sich fort. Wenn aber Emmerich in ihm badet, fühlt er sich wunderbar gestärkt. Die Nixe erscheint nicht mehr. Daß ihn aber eine Mutter geboren hat, die der Natur nahe stand, beweist sein immer reger Sinn gegen alle Laute und Wunder der Natur. Es ist für den vorgeschrittenen Realismus der Zeit sehr charakteristisch, daß hier das Wunder immer nur als Traum oder Erinnerung oder Erzählung erscheint, und daß sich das Mitgefühl der Natur aus dem poetischen Gemüte des Jünglings erklären läßt. Einmal erhält auch die ganze Dichtung eine rein symbolische Bedeutung: alles taucht aus dem Wasser auf und alles verschwindet, und es bleibt nichts, als daß wir daran denken. Ein andermal wird angedeutet, daß die Wasserfrau eine bloße Einbildung des Kindes war, in der uns alles Leblose gleich uns lebendig erscheint. Daß Andersens Seejungfer-Märchen von Fouqués Undine abstammt, ist schon bemerkt worden. Richard Wagner entnahm einmal dieser Mythologie den schönen Vergleich: das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Oper und Drama W. III, S. 316.

Hoffmanns Märchen müssen in ihrer Mythologie als die Fortsetzung von Fouqués Märchennovellen angesehen werden.

Hoffmann erinnerte einmal an einen Ausspruch Gozzis: daß ein Märchen erst durch die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee eine Seele erhalte.[1] Goethe und Novalis haben solch beseelte Märchen geschaffen. Ein solches Märchen ist auch Hoffmanns goldener Topf. Hatten sich aber Goethe und Novalis eine eigene und künstliche Mythologie für ihre Märchen ersonnen, so hüllte Hoffmann, nach dem Vorgange Fouqués, seine an Jakob Böhme und Novalis gemahnende Idee in die romantische Mythologie der Elementargeister ein.

Die mythische Vorgeschichte des Märchens ist diese: der Geist schaute auf das Wasser, da stürzte es in den Abgrund, und die Erde stieg empor und gebar die Feuerlilie.[2] Die Lilie liebte den Jüngling Phosphorus, der den Funken des Gedankens in sie warf. Da wurde ihre Einheit zerrissen. Der Sinn gebar die Sinne. Die Sehnsucht wurde Schmerz und Jammer. Als ein verwandeltes Wesen schwärmte sie in dem unendlichen Raum, bis der Drache aus dem Abgrund sie einfing. Phosphorus aber befreite die Lilie. Der Drache wurde von den Erdgeistern in Ketten gehalten. Phosphorus war der mächtige Geisterfürst, der in uralten Zeiten das Wunderreich Atlantis beherrschte. Die Elementargeister dienten ihm. Sein Lieblingssalamander aber liebte die Tochter der Lilie, die grüne Schlange, und umarmte sie trotz der Warnungen seines Fürsten. Da zerfiel sie in Asche, aus der ein geflügeltes Wesen davon flog. Der Salamander verheerte nun in Verzweiflung mit Feuer und Flammen den Garten der Erde, bis der Geisterfürst ihn verdammte: dein Feuer sei erloschen, sinke hinab zu den Erdgeistern, die mögen dich necken und höhnen und gefangen halten. Erst in der unglücklichen Zeit, wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein wird, wenn die Elementargeister in ihre Regionen gebannt

[1] Vorrede zur Prinzessin Brambilla.

[2] Die Lilie erinnert an Goethes Märchen. Vielleicht aber hat Hoffmann auch Runges Tageszeitenzyklus vorgeschwebt

nur aus weiter Ferne in dunkeln Anklängen zu dem Menschen sprechen werden, wenn, dem harmonischen Kreise entrückt, nur ein unendliches Sehnen ihm die dunkle Kunde von dem wundervollen Reiche geben wird, das er sonst bewohnen durfte, als noch Glaube und Liebe in seinem Gemüte wohnten. In dieser unglücklichen Zeit entzündet sich der Feuerstoff des Salamanders aufs neue. Doch nur zum Menschen keimt er empor und muß, ganz eingehend in das dürftige Leben, dessen Bedrängnisse ertragen. Aber nicht allein die Erinnerung an seinen Urzustand soll ihm bleiben, sondern er lebt auch wieder auf in der heiligen Harmonie mit der ganzen Natur, er versteht ihre Wunder, und die Macht der verbrüderten Geister steht ihm zu Gebote. Findet sich dann in der dürftigen armseligen Zeit der inneren Verstocktheit ein Jüngling, der den Gesang der grünen Schlange vernimmt, und dem von ihrem Blick die Ahnung des fernen wundervollen Landes entzündet wird, zu dem er sich mutig emporschwingen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abgeworfen hat, keimt mit der Liebe zur Schlange in ihm der Glaube an die Wunder der Natur, ja an seine eigene Existenz in diesen Wundern glutvoll und lebendig auf, so wird die Schlange sein. Der Erdgeist aber macht seinen Töchtern ein Geschenk: einen goldenen Topf, in dessen Glanz sich das wundervolle Reich, wie es jetzt im Einklang mit der ganzen Natur besteht, abspiegeln und aus dessen Innern im Augenblick der Vermählung eine Feuerlilie entsprießen soll.

Dieses ist die mythische Vorgeschichte des Märchens, welche das Werden der Vielheit aus der Ureinheit darstellt und die künftige Rückkehr in die Ureinheit verheißt. Das Märchen läßt die Verheißung zur Wirklichkeit werden. Einem Jüngling mit poetischem Gemüte wird nach heißem Kampf mit einem feindlichen Prinzip, dem den Salamandern und Erdgeistern feindlichen Drachen, durch den Glauben an Serpentina und die Liebe zu ihr das Innerste der Natur erschlossen. Sie bringt ihm die Lilie, die aus dem Golde, d. h. aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß; sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen. Ihre Strahlen erbleichen nie. Denn wie Glaube und Liebe ist die Erkenntnis ewig. Die Idee des

Märchens ist schon von Novalis behandelt worden: die Erkenntnis der Natur durch Glaube und Liebe. Denn das ist des Dichters Überzeugung: das Wunder der Natur läßt sich nie mit den Gedanken des Verstandes erfassen, sondern offenbart sich nur dem poetischen Gemüt, welches die ungeteilte Erkenntnis ist. Die Aufklärung, die Prosa ist jenes feindliche Prinzip, der Drache, der von der Poesie überwunden werden muß. Nur der Dichter versteht die Natur. Das meinte schon Goethe und Novalis und Schelling und die gesamte Naturphilosophie. Dem Dichter sprechen die Quellen und Bäume und Vögel und enthüllen ihm ihre ideelle Bedeutung: alles deutet auf die Liebe. Der Duft ist die Sehnsucht der Liebe, Feuer ist das Verlangen, der Schatten die Hoffnung der Liebe. Die Quellen, welche das Bild dessen, der sie versteht, bewahren, spiegeln die Liebe ab. Die Vögel sind die Freude, die Wonne, das Entzücken der Liebe. Und weil die Natur nur die Liebe ist, kann sie auch nur ein liebendes Gemüt verstehen. Im Anfang des Märchens war die Natur dem Anselmus stumm: am Ende versteht er ihre Sprache. Diese idealistische Naturanschauung, welche die Natur in ihre Bedeutung auflöst, und diese Art, wie die Natur selbst dem Dichter ihre Bedeutung enthüllt, gemahnt an Ludwig Tiecks und Friedrich Schlegels Naturdichtungen, wie die Elemente und die Abendröte. Eine solche Natursprache ist: Poesie. Die Seligkeit des Anselmus ist das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart.

Die Poesie ist eine idealistische Mythologie, indem ihr die Natur zum Bilde einer idealen Welt wird. Weil so die Wirklichkeit und die übersinnliche Welt nicht getrennte Reiche sind, läßt sie auch der Dichter ungetrennt ineinander greifen. Der Alltagsmensch sieht nur die gewöhnliche und bildhafte Seite der Dinge. Dem Dichter schreiten die wundervollen Urgestalten in sein waches Leben und treiben ihr Spiel mit ihm. Man kann und soll auch nicht unterscheiden, ob all die Wunder, die Anselmus erlebt, nur Träume und Phantasiegebilde sind, oder ob sie eine objektive Wahrheit haben. Das ist eben die romantische Weltanschauung: der Traum ist die höhere Wahrheit. Auch Tieck und Fouqué

hatten aus einer solchen Weltanschauung heraus Traum und Wirklichkeit unzertrennbar in ihren Märchen verflochten. Diese Weltanschauung ist die ungeteilte Erkenntnis. Die Lilie ist in Hoffmanns Märchen das Symbol der Erkenntnis von der Ureinheit aller Dinge. Man kann sie auch das Symbol der Anschauung nennen, welche erst durch den Gedanken, den der Geist in sie wirft, gespalten wird.[1] Anschauung im Sinne Goethes und Schopenhauers als der ungeteilte, noch nicht in Sinne zergangene Sinn. Nur der Anschauung offenbart sich das Mysterium der Natur. Die Geschichte der Lilie stellt die Idee der menschlichen Geistesentwicklung von der Einheit des Sinnes zur Vielheit der Sinne dar. Der Drache der Aufklärung gewinnt erst über die menschliche Erkenntnis Macht, als ihre Einheit verloren ging. Die Liebe aber gewinnt ihr die ursprüngliche Einheit zurück.

Der Dichter sieht in den Elementen der Natur ihr Leben und ihre Seele. Das ist die Mythologie der Elementargeister. Diese Mythologie hat in Hoffmanns Märchen eine ganz idealistische Deutung bekommen, wie es ja überhaupt sein Märchen mit den Märchen des Novalis gemein hat, daß alles in ihm gleichzeitig eine natürliche und eine ideelle Bedeutung hat. Der Geist hat eben auch seine Elemente, wie die Natur. Die Elementargeister sind es, die aus der Natur zu dem poetischen Menschen sprechen. Sie geben der Natur ihren ideellen Geist, und so können sie auch zum Symbol des menschlichen Geisteslebens werden. In dieser Auffassung verwendete sie auch Fouqué. Wie er in Erdmann und Fiametta Prosa und Poesie symbolisierte, die sich miteinander verbinden müssen, so bedeuten bei Hoffmann der Salamander und Gnom das poetische und prosaische Element des Geistes, und wie Erdmann und Fiametta verbinden sich Anselmus und Serpentina. Die Sylphide ist die von allen Fesseln der Wirklichkeit losgelöste Seele.

---

[1] Vgl. in der Prinzessin Brambilla das Märchen von dem Könige Ophioch und der Königin Liris, welches Hoffmann selbst einen Mythus nennt und welches ebenfalls die Zerstörung der Anschauung durch den Gedanken zum Inhalt hat.

„Das fremde Kind“, das stark an Tiecks Elfenmärchen erinnert, zeigt ihren kleinen Spielgefährten die Luftschlösser und den herrlichen Palast ihrer Mutter, die alles, was auf der Erde webt und lebt, mit treuer Liebe umfangen hält. Die Minister der Königin sind die mächtigen Geister in Luft und Feuer und Wasser. Der Gnomenkönig aber ist ihr schlimmster Feind. Auch hier also symbolisiert sich Poesie und Prosa, Romantik und Aufklärung in der Mythologie der Elementargeister.[1])

Hoffmann liebte es, mit den Geistern auch ihre magischen Beschwörer einzuführen: Svedenborgs Richtung macht sich geltend. Aber charakteristisch ist die echt romantische Ironie, mit der er, der selbst an Wunder glaubte, die Magier und die Geister behandelte.

In diesen Märchen sind die Schranken zwischen den Reichen der Geister und der Menschen vor der romantischen Weltanschauung gefallen. Auch die Menschen entstammen dem elementarischen Reiche und sind also mit den Elementargeistern verwandt. Der poetische Mensch lebt denn auch mit ihnen, wie mit seinesgleichen, liebt sie oder kämpft mit ihnen. Der Magier aber erhebt sich über sie, wie sich der Geist über die Natur erheben soll. Die Romantik lehrte, daß alle Menschen Magier werden müssen. Hoffmanns Magier wirken wie Zerrbilder jener Zukunftsmenschen. Andrerseits wieder schildert er auch die Gewalt jener elementarischen Mächte, welche in den dunkeln Tiefen der Seele wirken und sich in Magnetismus und Somnambulismus, in Träumen und Prophezeihungen offenbaren oder sich zu den grauenhaften Vorstellungen von Doppelgängern und Gespenstern verdichten. Je poetischer der Mensch ist, desto mehr ist er diesen Mächten untertan. Ihm wandeln die Geister in der grellen Beleuchtung des Tages auf belebten Straßen. Tiere und Menschen unterscheiden sich vor ihm nicht. Magnetismus und Somnambulismus ersetzten Hoffmann eine Mythologie, und die Mytho-

[1]) Vgl. auch das Märchen von der Königsbraut, in dem sich der Gnom, der von salamandrischer Natur zu sein behauptet, als „Gemüse-König“ entpuppt. Das sind aber die Gnomen niedrigsten Geschlechtes. Im allgemeinen konnte Hoffmann die Rangabstufung der Geister seinen Quellen entnehmen: Parazelsus und Gabalis.

logie der Elementargeister verkörperte ihm jene elementaren Gewalten der Seele, in denen einst die Quellen aller Mythologie sprangen.

Auch Brentano machte seine Märchen durch die poetische Verkörperung der Elemente zu einer Mythologie, wenn er auch nicht die Namen der Elementargeister einführte. Er wollte Kindermärchen dichten, und eine Kindermythologie ist denn auch dabei herausgekommen. Unterdes waren die Hausmärchen der Brüder Grimm erschienen, deren Einleitung nachwies, daß sich in diesen Märchen die Reste einer uralten Naturmythologie erhalten hätten. Das scheint auf Brentanos Märchen eingewirkt zu haben, welche nun auch eine mythische Beziehung auf die Natur erhielten. Brentano wollte mit diesen Kindermärchen alle Leser der Tieckschen Märchen und die Verehrer der Undine in Anspruch nehmen,[1]) und auch diese waren ja voll von Naturmythologie. So boten ihm Kunst- und Volksmärchen die Vorbilder seiner eigenen Märchen dar, welche diese beiden Gattungen nicht eben glücklich vermischten.

Schon die Einkleidung, die Brentano seinen Märchen als Rahmen gab, ist ganz naturmythologisch. Durch ein märchenhaftes Geschick geraten alle Kinder der Stadt Mainz in die Gewalt des alten Flußgottes Rhein und müssen von ihm durch Märchenerzählungen ausgelöst werden. Der Vater Rhein wird nach antiker Vorstellung als alter, sehr ernsthafter und doch liebreicher Mann mit einer Rebenkrone in seinem Schilfhaar geschildert. Der alte Wassermann hält die Kinder in seinem Kristallschloß wohl verwahrt, daß niemand ihnen Schaden tue. Um sie zu unterhalten und zu erfreuen, kommen zwei schöne und mutige Jünglinge, der weiße und rote Main, die kräftigen Söhne des Fichtelberges, die mit verschlungenen Armen schwimmen, und mit ihnen ihre Gespielinnen, die schönen Nymphen: die freudige Urdach, die freundliche Itsch usw. Das Schloß des Vater Rhein wird durch den Nibelungenhort erleuchtet, den Frau Lureley mit ihren sieben Töchtern bewacht. Die Lureley ist bekanntlich eine mythologische Erfindung Brentanos, zu der ihn der echoreiche Felsen dieses Namens bei Bacharach anregte.

---

[1]) Einleitung zu den Märchen. Stuttgart und Tübingen [illegible]

Sie ist in Brentanos Dichtungen eine häufige Erscheinung. Er widmete ihr nicht nur jene Romanze, welche Loeben, Heine und Eichendorff wie eine volkstümliche Mythologie benutzten. In dieser Romanze ist die Erfindung noch wenig mythisch, denn hier ist die Lureley nur eine von ihrem Liebsten verlassene Magd, die alle durch ihre Schönheit bezaubert und sich in den Rhein hinunter stürzt, als sie ins Kloster gebracht werden soll. Eine wirklich mythische Gestalt wird sie erst in Brentanos Märchen, und auch in ihnen ändert sich noch ihre Erscheinung. Als Hüterin des Hortes in der Rahmenerzählung ist sie eine Tochter der Phantasie, die bei Erschaffung der Welt mitarbeitete, und eines schönen Jünglings in einem Felsen: des Widerhalls. In dem ersten Märchen, welches zur Befreiung der Prinzessin erzählt wird, hat sie den Charakter einer Wasserfrau und versinnlicht die verlockende Gewalt des Wassers. An ihrem Felsen scheiterte der Müller Radlauf. Ob nicht Heines Lied auf Brentanos Phantasie zurückgewirkt haben mag?

Die Lureley führt den Müller Radlauf in ihren Felsen, wo er seine Ahnen findet. Die Geschichten dieser Ahnen machen zusammen eine elementarische Mythologie aus.

Zuerst erzählt die über die Wipfel der Bäume wandelnde Frau Mondenschein, die Urahne des Geschlechtes, ihren sieben Elfentöchtern die Liebesgeschichte mit dem Schäfer Damon, den ihr Vater, der Mond, zum Mondschäfer machte. Der Vater Mond muß selbst nackt und bloß mit seiner Laterne am Himmel herumlaufen, weil ihm seine Mutter kein Röcklein passend machen kann, da er ja immer zunimmt und vom Laufen wieder abnimmt.[1]) Der Mond ging mit seiner Tochter zur Großmutter, die im Tierkreise wohnt. Da putzten gerade die zwölf Zeichen des Tierkreises an einer Menge von Monden, Sonnen und Kometen. Die Großmutter selbst kämmte einen großen Kometenschweif aus. Ihre Schwestern sind: Frau Luft, Frau Erde, Frau Feuer und Frau Wasser.

Frau Luft ist sehr mager und leicht und durchsichtig gekleidet und pfeift ein wenig mit der Nase. Frau Erde ist

[1]) Das ist ein in Plutarchs Gastmahl der sieben Weisen überliefertes Märchen, das Brentano auch in der 17. Romanze vom Rosenkranz erwähnt.

dick und fett und hat einen grasgrünen Rock, mit Diamanten besetzt. Frau Feuer hat wenig Ruhe und wackelt immer hin und her. Ihr Rock ist von Gold und Asbest. In ihrem Schoß sitzt ein Salamander. Frau Wasser hat ein Kleid von Blasen an, mit Perlen gestickt. Bald ist sie ruhig, bald zornig. Mit Frau Feuer kann sie sich gar nicht vertragen.

Trotz der Verwünschung der Großmutter heiratet Frau Mondenschein den Schäfer Damon. Aber er darf nicht nachforschen, wer sein Weib ist und wo sie hingeht, damit er sie nicht in ihren Veränderungen sieht, die sie entstellen. Nur in mondhellen Nächten besucht sie den Geliebten. Der aber wird durch einen Affen der Frau Erde verführt, durch einen trügerischen Erdspiegel zu schauen, was eigentlich seine Liebste in ihrer Abwesenheit tut. Da sieht er sie im Lichtsee baden und verstößt die Waldteufelin, die ihn nun verwünscht, daß ihm in einem Felsen der Bart durch den Tisch wachse. Die Erinnerung an die Mythen und Sagen von Diana und Endymion, Melusine und Barbarossa ist deutlich zu erkennen. In der Darstellung der astrologischen Mythologie macht sich der Einfluß von Novalis' Märchen geltend.

Der Ursprung des Geschlechtes ist also in den höheren Regionen der Sternenwelt. Jetzt geht es durch die Elemente.

Der Sohn des vom Mondenschein behexten Schäfers ist Johannes, der als ein im Schäfermond geborenes Kind von Habsucht nach Glanz und Steinen getrieben wird. Er vermählt sich mit Frau Edelstein, welche die Tochter der Frau Erde ist und sieben Erdfräulein zu Gespielen hat. Er verliert sie aber durch seine Habsucht. Ihr Sohn vermählt sich mit Frau Phönix Federschein, welche eine Tochter der Frau Luft ist und sich freiwillig durch Verbrennen im Feuer erneut. (Eine naturphilosophische Deutung des Phönixmythos.) Sieben Luftfräulein sind ihre Dienerinnen. Ihr irdischer Gemahl will mit künstlichen Flügeln durch die Luft fliegen. Aber Frau Luft stürzt ihn hinunter. (Eine Erinnerung an die Ikarusmythe.) Der Sohn dieses Paares heiratet Frau Phosphor Feuerschein, die Tochter der Frau Feuer. Sieben Glutfräulein dienen ihr. Sie wurde ihrer Mutter durch

Prometheus geraubt und zum Erdfeuer gemacht. Ihr Mann, der sie betrügt, muß sie in ihrer verheerenden Schreckensgestalt sehen. (Semele!) Ihr Sohn wird von Frau Lureley, der ihr feindlichen Tochter der Frau Wasser, aufgenommen, mit der sie sich dann aber versöhnt, sodaß aus der Verbindung von Feuer und Wasser eine heilende Schwefelquelle entspringt. (Siehe Neubecks Gesundbrunnen.) Frau Lureley endlich stellt nun auch ihrem Manne die Bedingung, daß er ihr an einem Tage der Woche nicht nachforschen darf. Er bricht aber den Schwur und sieht sie in ihrer wahren Gestalt als Wasserjungfrau (Melusine). Frau Lureley baut sich nun ein Schloß am Rhein und wohnt dort mit Frau Echo zusammen. Sie ist die Mutter des Müllers Radlauf.

So erschuf sich Brentano aus klassischen und romantischen Mythen eine neue Mythologie. Jede dieser Geschichten hat eine Moral für kleine und große Kinder. Denn jede der elementarischen Frauen muß ein Laster ihres Mannes: Neugier, Habsucht, Eidbruch und Betrug strafen. Mit der Moral aber geht die naturphilosophische Bedeutung Hand in Hand. In all diesen Geschichten spiegelt sich das Verhältnis der Elemente zu einander.

> Feuer und Wasser hassen sich,
> Erde und Wasser umfassen sich,
> Luft und Feuer entzünden sich,
> Erde und Feuer ersticken sich,
> Erde und Luft umkühlen sich,
> Luft und Wasser umspielen sich.
> Aber Alles ist Liebe, Liebe, Liebe.[1])

§ 8. Die Elementargeister in der Lyrik von Eichendorff und Heine.

Wie die Märchendichtung so bemächtigte sich auch die Lyrik der Elementargeistermythologie. In der Lyrik spricht sich das poetische Naturgefühl am unmittelbarsten aus, und so konnte auch diese Mythologie in den Formen der Lyrik

[1]) Auch die folgenden Märchen Brentanos sind noch voll mythischer Gestalten. Die Wasserfrau Lureley kehrt als helfende und strafende Fee in dem Märchen vom Murmeltier wieder, das an das Volksmärchen von

zum persönlichen Erlebnis des Dichters werden, vor dessen sinnlicher Anschauungskraft sich die elementaren Erscheinungen der Natur zu menschlich-übermenschlichen Wesen verdichten.

Die Mythologie der Elementargeister konnte in der Lyrik zu verschiedenen Zwecken dienen. Aus der Fülle der Gedichte, in denen zur Zeit der späteren Romantik die Nixen und Elfen und Zwerge erscheinen, seien nur einige Typen herausgehoben.

Eichendorff bediente sich dieser luftigen und duftigen Gestalten des Volksglaubens, um den Stimmungszauber der Natur zu bannen. In der Waldeinsamkeit rauschen und locken die Nixen im Fluß, aus halbverschlossenen Knospen blühen junge Glieder auf. In der Frühlingsdämmerung, wenn die Winde säuselnd über die Seen gehn, tauchen die Nixen verschlafen auf. Still bei Nacht kämmt die Meerfey ihr Haar am Riff und singt von untergegangenen Inseln. Im stillen Grund sitzt eine Nixe auf dem Stein und flicht singend ihr goldenes Haar. Die Wellen des Stromes sind Sirenen mit feuchtem, langem, grünem Haar, die von alten Zeiten singen. In der Meeresstille träumt Seekönig über seiner Harfe auf dem Korallenriff. Dem Nachtwanderer ruft der Wassermann seinen Gruß. Des Nachts reitet die Hexe Lureley einsam durch den Wald. Die Elfe ladet zum Tanzplan ein. Das Waldmädchen lodert im Feuer, flieht als Reh über die Höhen und schwingt sich als Vöglein über das blaue Meer.

Diese Gestalten verdichten die Stimmungen der Natur, weil sie aus diesen Stimmungen heraus erwachsen sind. Der Zauber der einsamen Natur verkörpert sich in ihnen. Nicht Romanzen, sondern rein lyrische Naturgedichte erzählen von ihnen. Denn der Dichter kennt sie nicht aus Büchern und Sagen, er begegnet ihnen wirklich in der Natur.

Andere Dichter nahmen die im Volke überlieferten Sagen von den Elementargeistern zum Gegenstand ihrer Romanzen und Balladen, die immer wiederkehrende Motive aufweisen.

Frau Holle erinnert. Meergeister erscheinen in dem Märchen vom Schulmeister Klopstock. Mythische Erfindungen anderer Art sind das Rattenfräulein und die Frau Woche mit ihren sieben [illegible], von denen der Montag eine blaue Jacke an hat. (Baron von Hüpfenstich.)

die Elementargeister rächen begangene Frevel, belohnen erwiesene Wohltaten der Menschen. Sie locken durch Liebe und Gemeinschaft ins Verderben, aus dem nur bestimmte Bedingungen zu retten vermögen. Sie kommen zum Tanz in das Dorf und zur Fleischbank in die Stadt. Ganz wie Menschen gestaltet. Aber an bestimmten Zeichen werden sie erkannt. Die Quellen dieser Gedichte fließen in den nordischen, englischen, deutschen Volkssagen und Volksliedern. In diesen Kreis gehören Justinus Kerners prachtvolle Ballade vom Wassermann, der mit seiner schönen Tänzerin in den Neckar tanzt, Rückerts volkstümlich-humoristisch gehaltene Gedichte von den Nixen, welche den ihrer Schwester bei der Fleischbank getanen Frevel rächen, und von der Nixenliebe, die mit Leide endigt. Auch Mörikes Nixenmärchen sind in volkstümlichem Stile gehalten. Seine liebliche Mondscheinvision: Nixe Binsefuß ist ein Beweis seiner mythenschöpferischen Kraft, die sich auch in seinem Gedicht „Die Elemente“ und ganz besonders im „Feuerreiter“ kund tut.

In diesen Gedichten ist also die Elementargeistermythologie als überlieferter Volksglaube benutzt. Es ist keine unmittelbare Beziehung des Dichters zu seinen Gebilden hergestellt, wie bei Eichendorff, der diese Mythologie in den zauberhaften Stimmungen der Natur neu erlebte, wie Hölderlin die griechischen Götter in der Natur neu erlebte.

So hat es nur noch Heine im Buch der Lieder verstanden, die Mythologie der Elementargeister zum Ausdruck gegenwärtigen Erlebens zu machen. Aber seine Nixen und Elfen sind nicht Verkörperungen des Zaubers und der Stimmung der Natur. Sie sind Verkörperungen von dem Zauber — der Frauen. Sie sind alle sehr erotisch, und sie locken mit den Lockungen der irdischen Frauen, in denen die elementarischen Leidenschaften mächtig sind.

Es ist für Heines Nixengedichte sehr charakteristisch, daß sie in der Form von eigenen Liebesabenteuern des Dichters oder von solchen eines träumenden und schlafenden Ritters dargestellt sind. Sie entnehmen der Volkssage nur das allgemeine Motiv: eben die Liebe zwischen dem Menschen und dem Elementargeist. Aber der Verlauf des Abenteuers ist sehr realistisch. Das Wunder fehlt. Diese Nixen haben

am Abend aus den Wellen steigt, und deren weiße Brüste aus dem Schleiergewand quellen, sie drückt und preßt das liebe Menschenbild, sie weint, und ihr Herz pocht, weil sie ihn unsäglich liebt. Oder das holde Kind, dem der Dichter im Arme liegt, hört im Rauschen des Windes den Gesang der Seejungfern und weiß, daß es ihre Schwestern sind, die einst das Meer verschlang. Man kann sagen: Heine verkörpert mit den elementaren Geistern die elementare Leidenschaft der seligen und unseligen Liebe. Auch er dichtet aus diesen Vorstellungen des Volksglaubens nicht Romanzen, sondern Situationen. Eine solche Situation ist das Gedicht von dem Ritter, der sich ruhig im Mondenschein von den verliebten Nixen küssen läßt. Oder jenes berühmte Gedicht von der schönen Elfe, die sich in der Dämmerung des Sommerabends im Bache badet. Arm und Nacken weiß und lieblich schimmern in dem Mondenscheine. Oder die Begegnung von Wassermann und Nix beim Tanze, die sich nach der Volkssage an den fischgrätigen Zähnen, der eiskalten Hand und dem nassen Saum des Gewandes erkennen. Das Motiv von dem Tanz der Wassergeister unter den Schönen des Dorfes ist der Sage entnommen. Aber hier erwächst kein Unheil aus dem Tanze, weil gleich und gleich sich begegnen. Die Geister sind eben in ihrem Verhältnis zu einander ganz wie die Menschen: sie kennen sich leider viel zu gut, suchen sich jetzt zu vermeiden. Auch das Gedicht von König Harald Harfagar, der schon zweihundert Jahre bei seiner schönen Wasserfee auf dem Meeresgrunde sitzt, drückt im Gewande der Sage aus, wie Frauenzauber die Tatenkraft des Mannes lähmt.

Ein realistischer Zug geht durch Heines Elementargeister. Es sind Menschen mit elementaren Leidenschaften. Die Wurzeln seiner Abwendung von der Romantik sind auch schon in dieser Auffassung der romantischen Mythologie zu erkennen. In dem Gedicht Waldeinsamkeit erzählt Heine, wie er durch den Zauber eines Kranzes einst den Umgang mit den anmutigen und schalkhaften Nixen und Elfen, den treuen Erdgeistern und klugen Alraunchen genoß. Er verlor den Zauberkranz, und die schöne Zeit ist vorüber, die Welt steht entgöttert. Die Elfen verschwanden, der Eichbaum der Fee steht traurig entlaubt. Am Ufer des Baches sitzt einsam

nur die Zaubermacht der schönen Frauen. Die Meerfrau, die eine Nixe, die bei seinem Nahen flieht, als sei ihr ein Gespenst erschienen. Ein andermal erzählt er, wie er in einem wüsten Walde schöne und nackte Waldfrauen getroffen habe, die abgemagert und fröstelnd von Müdigkeit und Nachtkälte bei dem fernen Geschrei von rohen Pöbelstimmen und dem Kichern eines katholischen Mettenglöckchens noch blasser und magerer wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerflossen. Es sind die letzten Nymphen, die von dem Christentume verschont ins wildeste Dickicht flüchteten.[1] So erzählten die Brüder Grimm in der Einleitung zu den irischen Elfenmärchen von dem allmählich näher rückenden Verschwinden der Elfen, wie sie sich vor dem Geräusch und geschäftigen Treiben der Menschen entfernen.[2]

Es war nicht nur das Schicksal des Dichters, der den Zauber der romantischen Poesie verlor. Es war das Schicksal der Romantik, welche vor den brennenden Fragen des nüchternen Tages dahin schwand, und es war das Schicksal des jungen Deutschland, das sich einer entgötterten Natur gegenüber sah. Die Mythologie der Elementargeister wurde dann für Heine der allumfassende Ausdruck von dem Siege des Christentums über das Griechentum. Denn die Elementargeister sind die verteufelten Götter der Griechen.

§ 9. Goethes Vermittlung der klassischen und romantischen Mythologie.

Auch Goethe, der treue Hort des Griechentums in der romantischen Zeit, kehrte einigemal zu der Mythologie der Elementargeister zurück, die er einst schon im Faust beschworen hatte. In seinem Entwurf: Feradeddin und Kolaila sollte sie eine bedeutsame Rolle spielen: die Geister der Elemente, die Sylphen, Undenen, Gnomen und Salamander, schützen reine Liebe und Menschlichkeit. Im Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters (1821) erscheinen die Gnomen und Salamander. Sie bedeuten die erschütternden Wirkungen des musikalischen Dramas, die den unterirdischen Wirkungen

[1] Vgl. Ludwig Börne, VII, (Elster) S. 115 f.
[2] Einleitung z. G., „Untergang".

der Natur gleichen. Die Sylphen und Undinen aber deuten auf seine lieblich lockenden Elemente. Ihr Tanz stellt die Verbindung von Himmel und Erde dar und regt zu eigener Beweglichkeit an.

> Denn das ist der Kunst Bestreben,
> Jedes aus sich selbst zu heben,
> Ihn dem Boden zu entführen.
> — — — — — — — — — —
> Und so geht's den Liebchen allen,
> Die im Elemente wallen,
> Welches bildend wir belebten;
> Was empfing der [illegible] gaben.
> — — — — — — — — — —

Noch im zweiten Teile des Faust werden die Wasserfräulein, die Undinen, zum Erregen der wunderbaren Wasserkünste aufgerufen.

Goethe verkörperte in sich die höhere Einheit jener Zeit, welche sich in Klassiker und Romantiker zerteilte. Denn er erkannte von seinem hohen Standpunkte aus, von dem er alles überblicken konnte, daß klassische und romantische Kunst im letzten Grunde gar keine Gegensätze sind, weil es nur eine echte Kunst gibt, und daß auch die Parteien schon anfingen, sich zu verständigen. Seine hohe Stellung zeigte sich so recht in dem Kampfe der Klassiker und Romantiker, der sich von Deutschland aus nach Italien fortgepflanzt hatte.

Der patriotische Lyriker Giovanni Berchet hatte sich inmitten einer klassizistischen Literatur zum Vorkämpfer der italienischen Romantik gemacht. Er schrieb einen Brief über den wilden Jäger und die Lenore von Bürger, in dem er für eine volkstümliche Mythologie eintrat (1816). Die antike Mythologie müsse abgeschafft werden. Das entfachte einen heftigen und langdauernden Streit der Klassiker und Romantiker, der auch durch eine Zeitschrift „Conciliatore“ nicht vermittelt werden konnte. Der Vorkämpfer der klassischen Partei war Monti. Für eine christliche Romantik kämpfte Manzoni. Monti erwiderte Berchets temperamentvolle Schrift mit seinem Sermone su la Mitologia. Er verdammte darin die kühne nordische Schule und beklagte das Todesurteil der griechischen Götter, deren ideales Reich von dem nordischen Geiste zerstört worden sei. Aber die Mytho-

logie, welche die ernste Wahrheit in liebliche Hülle kleidet, ist der Dichtung immer notwendig. Sie kehre wieder.[1]) Über die von Monti verteidigte Mythologie stellte wiederum Carlo Tedaldi-Fores poetische Meditationen an, die gegen Monti gerichtet waren.[2])

Deutschland, der Herd dieser Bewegung, war damals über die ersten Schwankungen des Gegensatzes längst hinaus. Beide Teile fingen schon an, sich zu verständigen. Die Idee der Mythologie schwebte bindend über der klassischen und romantischen Kunst. Also konnte Goethe mit überlegener Ruhe auf das hocherregte Italien schauen und wie in einem Spiegel das Treiben seiner Heimat erkennen. Er schrieb schon 1818 über „Klassiker und Romantiker in Italien sich heftig bekämpfend". Der Verlauf, so bemerkte er, ist dort wie hier, wo die Wendung ins Romantische durch christlich-religiöse Gesinnungen eingeleitet und durch trübe nordische Heldensagen begünstigt und bestärkt worden war. Er selbst ergriff nicht Partei, aber er suchte historisch klar zu machen, wie das Festhalten am Abgeschiedenen eine revolutionäre Richtung hervorbringen muß, welche sich nur der lebendigen Gegenwart anschließen will. Er begriff auch, daß die Romantiker die meisten Stimmen für sich haben mußten, da sie ins Leben eingreifen, wobei ihnen denn das Mißverständnis zugute kommt, daß man alles, was vaterländisch und einheimisch ist, auch zum Romantischen rechnet. Denn alles wird unter diesem Namen begriffen, was in der Gegenwart lebt und lebendig auf den Augenblick wirkt. Aber das eigentlich Romantische liegt unseren Sitten nicht näher als das Griechische.

Goethe sprach hier zu seinem eigenen Volke, und er sprach für sich selbst. Als dann die Streitschriften von Monti und Fores erschienen waren, ließ er sich noch einmal vernehmen: „Moderne Guelfen und Ghibelinen". Sie gaben ihm wieder Gelegenheit, über den Kampf der Gesinnungen nachzudenken und zu sprechen. Monti mußte sich freilich

[1]) Monti selbst hat in diesem Sermon wie in seinen Dichtungen einen glänzenden Gebrauch von der griechischen Mythologie gemacht.

[2]) Sulla Mitologia difesa da Vincenzo Monti 1825.

mit seinen griechischen Göttern und Halbgöttern, wie sie den klaren Äther und den glanzreichen Boden Griechenlands und Italiens bevölkerten, unserem am Hochgericht, aus der Rabenspindel, bei Mondenlicht tanzenden luftigen Gesindel gegenüber sehr im Vorteil fühlen. Er kämpfte für eine Dichtkunst, welche der Einbildungskraft Gehalt, Gestalt und Form darbringen will. Alles beruht hier auf allgemeiner und gesunder Menschheit, welche sich in abgesonderten Charakteren nebeneinander als die Totalität einer Welt darstellen soll. Görres dagegen kämpfte für ein freies Walten der Einbildungskraft, welche mit bestimmten und unbestimmten Gestalten aller Art die Gebildeten wie die Ungebildeten befriedigen und besonders dem, was der Deutsche Gemüt nennt, dem inneren Gefühl, worin alle gutartigen Menschen übereinkommen, d. h. also der Humanität zusagen will.

Goethe, von seinem hohen und alles überblickenden Standpunkt aus, wollte sich über die Parteien erheben und suchte mit abgeklärter Milde Frieden zu stiften, wenn er auch sicherlich im Innersten auf [illegible] Seite neigte. Er wollte hier genau betrachtet keinen Streit sehen. Denn das eigentlich Menschliche, das die Alten unter bestimmten Formen darbrachten, bleibt immer zuletzt, wenn auch im höchsten Sinne, das Gemütliche. Er fand den Raum nicht, um beiden Parteien ihre Vorteile nachzuweisen, aber auch ihre Gefahren. Denn die Götter können zur Phrase werden, die Produktionen der Romantik zuletzt charakterlos erscheinen, wodurch sie sich denn beide im Nichtigen begegnen.

6. Kapitel.

Die Mythologen der Romantik.

---

§ 1. Kanne, J. J. Wagner, Görres, Kreuzer.

Die Romantik hatte selbst den Gegensatz der klassischen und romantischen Dichtung durch die Idee der Mythologie aufgehoben. Alle Poesie ist Mythologie, und es gibt nur eine unendliche Poesie von den Urzeiten an bis in die fernste Zukunft. Denn alle Poesie ist die bildliche Darstellung des Unendlichen.

Die Romantik hatte auch den Gegensatz von Heidentum und Christentum aufgehoben. Es gibt nur eine Religion: die Anschauung des Unendlichen. Ihre Ahnung macht das mystische Element in allen Mythologien aus, und alle Mythologien sind nur verschiedene Erscheinungsformen der einen unendlichen Religion, welche im Zentrum des menschlichen Geistes und der menschlichen Bildung steht.

Die Romantik hatte auch den Gegensatz von Idealismus und Realismus aufgehoben. Es gibt nur eine Philosophie: Naturphilosophie, welche die Identität von Geist und Natur darstellt. Die Naturphilosophie ist idealistischer Pantheismus. Diese pantheistische Naturphilosophie liegt allen Mythologien der alten Welt zugrunde und macht ihre ewige Wahrheit aus. Sie alle lehren den Abfall des Geistes von der Natur und ihre einstige Versöhnung.

Die Romantik hatte auch die Einheit all dieser Geistesformen: Poesie, Religion und Philosophie dargestellt. Sie alle beziehen sich auf das Unendliche und berühren sich in der Mystik. Denn Mystik ist Ahnung des Unendlichen.

Die Erscheinung der unendlichen Einheit ist die Mythologie. In ihr waren Poesie und Religion und Philosophie

völlig eins. Aus diesem einen Urquell gingen alle Ströme des Geistes hervor. Sie war die Quelle alles Denkens und Dichtens. Denn es gibt nur eine symbolische Erkenntnis. Das hatte Herder nachgewiesen. Alle Erkenntnis muß ihrem Wesen nach mythologisch sein. Die Mythologie war die Weltanschauung der ungeteilten Menschheit. In diese Urquelle muß alles wieder zurückfließen. Denn die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit, die einst Natur war, ist nun das Ideal der Geschichte.

Die Mythologie ist die symbolische Darstellung der Mystik.

Die Romantik war in ihrem Streben nach Vereinfachung und der Wiederherstellung einer Urindentität, in der alles eins ist, auch auf die Urmythologie zurückgegangen, welche die Quelle aller Mythologien war, und in der wirklich das Menschengeschlecht eine große Einheit bildete. Das hatte schon Herder mit seiner ältesten Urkunde getan. Die Romantik aber suchte die Urmythologie in Indien. Dort ist die Heimat und die Wiege unseres Geschlechtes. Die erste Quelle aber, aus der auch diese Einheit floß, war die göttliche Offenbarung im Anfang der Geschichte.

Das alles hatte die Romantik erkannt, und darum wollte sie ihre eigene Dichtung und Philosophie und Religion zu jenem Urquell der Mythologie zurückleiten. Darum war ihre Dichtung und ihre Philosophie und ihre Religion ihrem Wesen nach bewußte Mythologie, symbolische Darstellung des Unendlichen.

Die romantischen Mythologen, welche die Mythologie als romantische Wissenschaft begründeten, konnten diese Ideen der Romantik nur historisch und philologisch und endlich auch philosophisch begründen.

Aber aus der Romantik, welche auf die Einheit aller Dinge gerichtet war, hatte sich der Gegensatz von Heidentum und Christentum wieder herausgebildet. Klassische und romantische Mythologie standen sich einander gegenüber. Der Gegensatz kam im Drama zur poetischen Erscheinung. Friedrich Schlegel machte die Wendung von der Naturphilosophie und dem Pantheismus, den er als gröbstes Heidentum auffaßte, zu einem katholischen Christentum.

Auch die Idee der Nationalität bildete sich gerade aus der Romantik heraus und errichtete trennende Schranken in der Alleinheit. Die romantischen Mythologen rissen wieder alle Schranken ein und stellten die Ureinheit wieder her. Wie die Romantik es gefordert hatte, erweckten sie alle Mythologien aus ihren Gräbern und stellten sie in ihrer ursprünglichen Einheit dar. Denn sie alle gingen von einer Uroffenbarung aus. Diese Uroffenbarung war Pantheismus. In allen Mythologien ist noch die symbolische Darstellung des Unendlichen zu erkennen. In ihnen allen weht noch der Geist der einen Religion, welche die unendliche Kraft und Einheit Gottes verehrt. Alle Mythologien sind mystisch. Mythologie ist mystische Symbolik. Es gibt also keinen Gegensatz von klassischer und romantischer Mythologie, und es gibt keinen Gegensatz von Heidentum und Christentum. Denn das Christentum war die Uroffenbarung und lag allen Mythologien schon zugrunde. Das Christentum ist auch die unmittelbare Fortsetzung der Mythologie. Die romantischen Mythologen wiesen die völlige Identität von Katholizismus und Pantheismus nach. Der Katholizismus ist die Erfüllung und Vollendung der pantheistischen Mythologie. Damit war Friedrich Schlegels Entgegensetzung von Katholizismus und Pantheismus überwunden. Damit waren alle Schranken eingerissen, und die Uridentität war wieder hergestellt.

Aber wie der ursprüngliche Pantheismus zum Polytheismus auseinandergegangen war, so hatte sich auch die Ureinheit des Menschengeschlechtes in viele Nationen gespalten, und jede Nation hatte sich aus der ursprünglichen Urmythologie eine nationale Mythologie gebildet. Das hatte schon Herder deutlich erkannt, und dafür waren auch die romantischen Mythologen nicht blind. Denn als letztes Ziel schwebte ihnen vor der Seele: gerade die nationale Eigentümlichkeit der verschiedenen Mythologien aus der Ureinheit zu entwickeln. — Die Ideen der romantischen Mythologen tauchten schon in früheren Zeiten auf. Lessing, dessen Erziehung des Menschengeschlechts zu den Lieblingsschriften der Romantiker gehörte, lehrte in dieser Schrift die Mitteilung eines einigen Gottes, der durch die sich selbst überlassene Vernunft in viele Götter zerlegt wurde. Herder erkannte die Einheit aller Mythologien

in ihrer gemeinsamen Urquelle: der göttlichen Naturoffenbarung, die in der ältesten Urkunde niedergelegt ist. Er wies die Notwendigkeit mythischer Formen und Symbole im Wesen der menschlichen Sprache und Erkenntnis nach und fand ihre symbolische Wahrheit in der göttlichen Bedeutung der Natur begründet. Er zuerst begriff die ungeheure Bedeutung der Mythologie für die Geschichte der Menschheit: denn in ihr flossen die Quellen allen Denkens und Dichtens. Er wünschte darum eine vergleichende Symbolik aller Völker. Herder aber war Hamanns Schüler, und Hamanns mythologische Ideen kehren bei einem romantischen Mythologen wieder: Arnold Kanne.

Hamann kämpfte gegen die großen Mächte seiner Zeit: Aufklärung und Theismus und half sie überwinden. Die Mythologie war den Aufklärern der Stein des Anstoßes. Hamann aber lehrte: so wie alle Arten der Unvernunft das Dasein der Vernunft und ihren Mißbrauch voraussetzen, so müssen alle Religionen eine Beziehung auf den Glauben einer einzigen, selbständigen und lebendigen Wahrheit haben, die, gleich unserer Existenz, älter als unsere Vernunft sein muß und daher nicht durch die Genesis der letzteren, sondern durch eine unmittelbare Offenbarung der ersteren erkannt werden kann. Weil unsere Vernunft bloß aus den äußeren Verhältnissen sichtbarer, sinnlicher, unstetiger Dinge den Stoff ihrer Begriffe schöpft, um selbige nach der Form ihrer innern Natur selbst zu bilden und zu ihrem Genuß oder Gebrauch anzuwenden: so liegt der Grund der Religion in unserer ganzen Existenz und außer der Sphäre unserer Erkenntniskräfte, welche alle zusammengenommen den zufälligsten und abstraktesten Modus unserer Existenz ausmachen. Daher jene mythische und poetische Ader aller Religionen, ihre Torheit und ärgerliche Gestalt in den Augen einer heterogenen, inkompetenten, eiskalten, hundemagern Philosophie, die ihrer Erziehungskunst die höhere Bestimmung unserer Herrschaft über die Erde unverschämt andichtet[1]. Für Hamann war eine natürliche Religion ein Unding wie eine natürliche Sprache. Religion und Sprache aber stehen in enger Beziehung zueinander. Da Wörter und Gebräuche Zeichen sind, so ist

[1] IV, S. 228.

ihre Geschichte und Philosophie einander sehr gleichförmig und zusammenhängend. Die Frage: ob die Heiden in ihren Religionsgebräuchen judaisiert oder ob die Juden den Diebstahl abergläubischer Sitten ihrem Gott geheiligt, diese Frage ist mit den Geschlechtsregistern der Redensarten, die Sprachen untereinander gemein haben, nach ähnlichen Grundsätzen zu zergliedern.[1])

Diese Zergliederung ist denn auch tatsächlich von Arnold Kanne vorgenommen, der eine Hamann sehr verwandte Natur gewesen ist. Er begründete eine etymologische Mythologie. Auch Hamanns Erkenntnis, daß die ganze Mythologie nichts als ein Typus einer transzendenteren Geschichte, der Horoskop eines himmlischen Helden war, durch dessen Erscheinen sich alles vollendete,[2]) kehrt bei Arnold Kanne als Zentralidee seiner mythologischen Ansichten wieder.[3])

Arnold Kanne war unter den ersten, welche den neuen Geist in die Mythologie hineintrugen. Seine Mythologie der Griechen ist zwar erst ein leiser Vorklang,[4]) aber sie bricht schon mit der älteren Schule, aus der Kanne selbst als Heynes Schüler herausgewachsen war. Er erklärte hier die mythologische Naturbelebung der Griechen nicht aus psychischer Notwendigkeit, sondern mit dem lebendigen Glauben an eine lebendige Natur, von dem auch die moderne Naturphilosophie beseelt war. Man weiß im allgemeinen von Kannes mythologischen Anschauungen nicht viel mehr zu sagen, als daß er die Mythologie als Kalenderlehre und Chronologie, als astronomische Bilderwelt deutete. Aber wie wenig ist damit der Reichtum dieses genialen Mannes erschöpft. Seine etymologischen Vergleichungen waren seit je ein Ziel des Spottes. Sie sind freilich toll genug. Aber die Grundidee, von der sie

[1]) II, S. 209.

[2]) VII, S. 51. 56.

[3]) Hamann lehrte auch wie die romantischen Mythologen, das Christentum sei älter als Heidentum und Judentum, und wie sie bemerkte er die Analogie der christlichen Mystik mit der heidnischen Telesiurgie. IV, S. 2[illegible]. VI, S. 14. Vgl. auch Fr. H. Jacobis Verteidigung der Mythologie, in der man die ursprüngliche Idee eines höchsten Wesens hervorglänzen sieht. Werke VI, S. 327 ff.

[4]) Leipzig 1805.

getragen worden, und die Grundidee seiner gesamten Mythologie hat doch etwas von einer genialen Eingebung.

Schon im Jahre 1804 gab Kanne eine Untersuchung „Über die Verwandtschaft der griechischen und teutschen Sprache“ heraus, welche der großen Entdeckung Jakob Grimms von dem Gesetze der Lautverschiebung schon sehr nahe kam. Hier liegt der Keim von Kannes Mythologie. Indem er die innige Verwandtschaft der Sprachen an ihren Lauten darlegte, ging ihm die Erkenntnis auf, wie in den scheinbar verschiedensten und eigentümlichsten Worten sich immer dieselbe Idee verhüllt. Alle Sprachen sind nur die Zweige eines Stammes, einer Ursprache. In den Worten der Sprachen liegen die endlichen Trümmer der Idee, als Hülle mythologischer, d. h. im höchsten Sinne religiöser Weltansicht. Die Ursprache ist die Urmythologie. So glaubte Kanne in den tiefsten Zusammenhang der Sprache mit den Dingen, ja in den idealen Zusammenhang der Dinge selbst eindringen zu können.[1] Bei diesem geistigen Organismus der Nationen offenbarte sich die Religion als Angel der Welt und das einigende Band der Liebe. Ein Urstand der Menschheit vor aller Geschichte war gegeben, da der Mensch noch Gott war. Der Mensch ist ein aus der göttlichen Ureinheit abgefallener und nach ihr zurückringender Gott. Die Wahrheit ist: Alles ist Gott und Gott ist Alles.

Das Werk, in dem Kanne diese Idee einer etymologischen Mythologie entwickelte, heißt: Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie.[2] Jean Paul, der mit Kanne befreundet war, schrieb die höchst lobreiche Vorrede dazu. Er wünschte nur, daß der Verfasser Unrecht hätte. Denn sein Gefühl verarmte, wenn sich die Mythologie in dünne Kalenderlehre verwandelte.[3]

---

[1] Vgl. dazu Raumer, Geschichte der germanischen Philologie S. 322.
[2] Bayreuth 1808.
[3] Vgl. auch Jean Pauls Beitrag zur ältesten Kirchengeschichte: Die Ankunft des Luzifers und des Hesperus. Hier sind deutliche Einflüsse Kannes zu bemerken. Aber Jean Paul warnt ausdrücklich davor, aus dem ganz zufälligen Wortzusammentreffen der althesperischen und christlichen Kirchengeschichte auf ihre Einheit zu schließen, wie es Kanne tut.

Gott hat sich im Worte offenbart. Das ist auch die Idee von Kannes Pantheum, der ältesten Naturphilosophie,[1] welches demnach die Mythologie als Gottes Selbstoffenbarung darstellte. Die indische Lehre hat die alte Wahrheit am reinsten bewahrt. Aber auch sie ist von der Weisheit des ersten Stammvolkes abgeleitet, von dem allen Völkern ein Glaube mitgegeben wurde. Die wahre Lehre ist der Pantheismus, von dem Friedrich Schlegel eine ganz falsche Auffassung hat. Die Mythen entstanden durch Entstellung und Mißverständnis dieser ältesten Wahrheit. Die Idee freilich, welche Kanne durch alle Mythologien verfolgte, ist auch Friedrich Schlegels Idee: die Geschichte der Natur ist die Geschichte des sich aus der Verworrenheit zum Bewußtsein entwickelnden Geistes. Der letzte Zweck alles Daseins ist der Mensch, der in seiner höchsten Reinheit und Freiheit die Natur von den ihn selbst fesselnden Banden erlösen und die Herrschaft des reinen und freien Geistes begründen soll.[2]

Kanne und Schlegel trafen sich in der Naturphilosophie und in Jakob Böhme. Kanne hat den deutschen Philosophen erst später durch Adolf Wagner kennen gelernt. Dann freilich feierte er „Triumphe der Wahrheit“ mit ihm.[3] Er fand bei Böhme die eigene Lehre, wie Christus den Menschengeist von den Fesseln des Schlafes in der Natur erlöste und ihn ermutigte, seine ältesten Wunderkräfte wieder in Besitz zu nehmen und die Natur zu besiegen. Er fand bei ihm das mysterium magnum von der Vergöttlichung des Geistes und der Natur und von Gott als dem Willen des Ungrundes. Kanne kündigte denn auch in der Vorrede zu seinem „System der indischen Mythe oder Chronus und die Geschichte des Gottmenschen in der Periode des Vorrückens der Nachtgleichen“[4] eine (nie erschienene) Schrift über Jakob Böhme

[1] Tübingen 1811.

[2] Vgl. das überaus günstige Urteil Jakob Grimms über dieses Pantheum. Nur, meinte er, ließ ihn die Leugnung alles Historischen in den Mythen, die ihn das Göttliche in ihnen finden ließ, das Menschliche eben darin verlieren. Wilhelm Grimm war weniger enthusiasmiert. Gott hat sich im Wort offenbart, aber er wird es selbst wissen, daß wir es nicht wieder ganz aussprechen können. Görres, Briefe II, S. 262. 268 f.

[3] Briefe an Fouqué, S. 577.

[4] Leipzig 1813.

an. Dieses System suchte wieder mit dem Mittel der Sprachvergleichung die Identität alles Seins und alles Werdens als den Grundzug aller Mythologie nachzuweisen: Schellings Philosophie der absoluten Identität.

Das System trägt eine Widmung an Adolf Wagner, der selbst einen Anhang beifügte: Übersicht des mythischen Systems. Die Mythologie muß als Offenbarung und Geschichte Gottes symbolisch begriffen werden. Wagner wußte den Pantheismus des Freundes nach seiner eigenen Mystik gut zu deuten: ihm ging die Welt als ein göttliches Gewächs, als Weltbaum auf, seine Geschichte wurde ihm Ur- und Weltgeschichte, Offenbarung, Geburt und Wiedergeburt Gottes, das ewige Leben der Idee und des Geistes. Er sah Christus immer mehr erscheinen, erkannte sein Auftauchen und sanftes Glänzen und Wiederkehren in dem alten Weltmythenprozeß, bis er selbst alle Strahlen des Mythos in sich zur Sonne sammelte und in eigener Gestalt hervortrat. Diese reine Gestalt, welche die heilige Welt des Geistes und der Idee und also die Welt der Religion ist, von der die irdische Welt nur ein Niederschlag ist, hat der Mensch zerschlagen und soll sie wieder herstellen. In jener reinen Welt ist die Zeit nur die sukzessive Erfüllung der Verheißung. Alles ist Verkündigung dessen, der da kommen sollte, und alle Geschichte ist schon in Christo anschaulich symbolisch als Vorbild aufgestellt. Das Christentum ist die Erfüllung der verheißenden Mythologie[1]).

Kanne, dessen Begabung ihrem Wesen nach poetisch war, schrieb auch einen interessanten Roman aus der Geschichte der freien Maurer im ersten Jahrhundert: Sämundis Führungen[2]). Die Form ist ganz romantisch: Mischung von Erzählung und dramatischem Dialog. Auch das Thema ist echt romantisch: die Erziehung eines Heiden zum Apostel des reinen Christentums. Sämundis wird durch eine orphische Dichtung: „Das Wasser ist der Anfang aller Dinge" auf die orphischen Mysterien aufmerksam und in sie eingeführt. Der Gesang dieser Mysterien lautet:

[1]) Briefe an Fouqué, S. 546—584.

[2]) Nürnberg 1816. Der Name scheint an den Sänger der Edda erinnern zu sollen, welche ja in die vielumstrittene Verbindung des Christentums [illegible]

Der Freie wird gebunden,
Der König wird besiegt;
Vom Tode überwunden,
Von Furien bekriegt.
Gib, Zeus, dem Sohn das Leben,
Du kannst es wieder geben;
Erlöst befreit er Freie,
Der Eine schaffet Dreie,
Die Dreie sind im Einen,
So endet das Verneinen.

Sämundis erfährt nun, daß der wahre Sinn dieser Mysterien das Christentum ist. Die Gottheit hat sich im ersten Anfang der Geschichte dem Menschengeschlecht offenbart. Diese Offenbarung aber wurde auf alle Weise entstellt. Sie liegt in der griechischen Götterlehre fast vergraben. Aber die Mysterien haben sie rein erhalten, und noch ist sie im rohen Götzendienste aller Völker zu erkennen. „Einer unserer Brüder hat weite Reisen getan und hat in allen Religionen, besonders in der indischen, dies bestätigt gefunden. Sein Buch, worin er dies weitläufig ausgeführt hat, werden wir dir zu lesen geben". (Kannes System der indischen Mythe!) Die christliche Idee der Erlösung wird nun dem Jüngling auch in den Mythen von Bacchus und Proserpina enthüllt, und er beginnt die abgeschmackte Götterlehre zu begreifen. Die Idee des Christentums geht ihm auf. Die Verheißung des Weltbefreiers war in der alten Mythologie, nachdem sie ihre Reinheit verloren hatte, schon zur Erfüllung geworden. Nur die Juden bewahrten noch die Idee des erst kommenden Messias. Und nun ist er wirklich erschienen. —

Johann Jakob Wagner, der uns als naturphilosophischer Ästhetiker und kosmogonischer Dichter schon begegnete, verglich Kannes etymologische Mythologie mit Herders erster Urkunde und der eigenen Mythologie, die gleichzeitig mit Kanne erschien. Das Ziel dieser drei Werke ist das gleiche. Wagner suchte den Sinn der alten Mythen durch seine welthistorischen Ansichten zu deuten und auf einen Stamm zurückzuführen. Herder verfolgte in den Symbolen der alten Welt die Spuren des dem Symbol vorangegangenen und bei allen Völkern zum Grunde liegenden Urmythos, und Kanne eruierte

diesem Urmythos aus dem gemeinschaftlichen Sprachstamm der alten Welt. Wohl ist es sichtbar, daß Kannes Versuch, wenn er gelang, das sicherste Resultat geben mußte, weil der Mythus selbst das alte Wort und die erste Sprache ist.[1])

Wagner hat aber auch ein neues Moment in die Auffassung der Mythologie gebracht. Seine welthistorische Ansicht war: das zeitliche Chaos der Weltgeschichte müsse in eine planmäßige Evolution, ihre fortlaufende Erzählung in organisierte Darstellung verwandelt werden. Dazu lieferten seine „Ideen zu einer Mythologie der alten Welt" (1808) einen Beitrag, indem sie es unternahmen, die Organisation des Keimes der Weltgeschichte, der ältesten Religion, darzulegen. Diese Auffassung erinnert durchaus an Hegels Geschichtsphilosophie. Religion ist das erste Selbstgefühl der Seele und Mutter von allem, was später in der Seele erscheint. Darum beginnt mit ihr die Geschichte. Die Konstruktion der vier Religionsstufen aus den vier Stufen des Bewußtseins ist ein Nachklang von Schellings Mythologie. Die Idee des gemeinsamen Ursprungs aller Mythen in Tibet und Indostan weist auf Görres zurück.[2]) —

Es ist ein Kennzeichen der romantischen Mythologen, daß sie nicht der strengen und engen Wissenschaft dienen wollen, sondern daß sie mit den leitenden Ideen ihrer Werke in den Geisteskampf der Zeit eingreifen wollen. Sie wollten die Mythologie zur Quelle einer neuen Weltanschauung machen, die mystisch und religiös sein sollte.

Görres sah sich dem großen, ja vielleicht dem größten Problem seiner Zeit gegenüber: dem Verhältnis von Glauben und Wissen. Man wird nicht einem Geiste begegnen, den dieses Problem damals nicht beschäftigt hätte. Friedrich Schlegel sah in seiner Lösung die Aufgabe der ganzen neueren Philosophie.[3]) Eschenmayer, Schelling und Jacobi waren die

[1]) Wagners Kleine Schriften II, S. [illegible] ff.

[2]) Friedrich Creuzer erkannte den hohen Standpunkt der Untersuchung an. Aber er vermißte die Bekanntschaft mit den Quellen und Hilfsmitteln und tadelte die Vernachlässigung der Individualität und der Spezialität. Heidelb. Jahrb. 1808, Philologie, 1. Heft.

[3]) XII, S. [illegible] ff. Schlegel fand die Einheit von Glauben und Wissen in einem „höheren Erkennen". Vgl. auch XIV, S. [illegible], XV, S. [illegible].

Rufer im Streite.[1]) Als ein versöhnender Mittler wollte Görres mit seiner Schrift: Glauben und Wissen zwischen die vergiftete Polemik der Zeit treten, indem er alle Ansichten auf ihre gemeinsame Urquelle zurückleitete. Bevor noch Schellings Schrift über Religion und Philosophie erschien, war die erste Hälfte seines Werkes schon vollendet. Er hatte es unmittelbar nach dem Erscheinen von Eschenmayers Philosophie in ihrem Übergang zur Nichtphilosophie angefangen.[2]) Es erschien zu München 1805. Seine Aufgabe war: die Einheit von Glauben und Wissen in der alten Mythologie aufzuweisen. Das Morgenland am Ganges und Indus ist die Urheimat unseres Geschlechtes, die Quelle all unserer Sagen und Gesänge. Schaffend hatte die Gottheit sich im All offenbart, da offenbarten sich nachschaffend die Götter in der heiligen Mythe Indiens, und von dort trugen die wandernden Völker das göttliche Gedicht in alle Himmelsrichtungen hinaus. All unser Wissen ruht auf diesen heiligen Überlieferungen, die ungeteilt enthalten, was sich im Willen und in der Kunst tausendfach entzweite. Die ganze Zukunft ist in der Mythe aufbewahrt, das Unendliche hat sich in ihr ausgesprochen. Die Aufgabe ist: ihren Sinn und ihre Sprache zu enträtseln. Alle Wahrheiten der Philosophie und Religion sind schon in den Mythen ausgesprochen. Kunst und Wissenschaft sind hier noch in ihrem tiefsten Wesen eins. Daher haben diejenigen, welche die Einbildungskraft als das höchste und syntetisierende Vermögen setzen, unrecht (Schelling!). Auch die Philosophie ist eine Gabe höherer Mächte: geniale Erkenntnis. Die höchste Wissenschaft ist aber Theosophie, die Magie der Wissenschaft. Ihr entspricht die Kunst, welche die Schönheit darstellt.

[1]) Eschenmayer: Die Philosophie in ihrem Übergange zur Nichtphilosophie. Schelling: Philosophie und Religion. Über Glauben und Wissen, in Schellings und Hegels kritischem Journal 1802, II, S. 1. Dagegen Köppen, Schellings Lehre oder das Ganze der Philosophie des absoluten Nichts . . . nebst einem Anhang von drei Briefen von Fr. H. Jacobi 1803. Vgl. Aus Schleiermachers Leben IV, S. 80. 94. Hegel glaubte endlich die Morgenröte des Friedens zwischen Glauben und Wissen verkündigen zu können, indem er die philosophische Wahrheit der christlichen Dogmen nachwies.

[2]) Görres, Briefe II, S. 15. 5. April 1805.

Wenn sich die Einbildungskraft über sich selbst erhebt und das Ewige suchend in den Ozean der Gottheit fließt, dann bildet sich die Religion, welche die Magie der Kunst ist. Das göttliche Gedicht, in dem die Urschönheit sich offenbart, das heilige Epos vom Leben der Gottheit ist die Mythe. So steigt die Religion aus ihrer mystischen Verborgenheit in die Kunst hernieder und kleidet sich in das Gewand der Schönheit. Der Gott der Mythe ist ein poetischer Gott, der Gott der Wissenschaft ist ein Ideengott. Religion aber ist die Poesie der Gottheit. Nach der Trennung gehört die Poesie und die Religion dem Süden, die Philosophie dem Norden zu. Der Gott des Südens ist ein poetischer Gott, der Gott des Nordens ist der Ideengott, das Absolute. Die Kirche des Südens ist der poetische Katholizismus, die Kirche des Nordens ist der prosaische Protestantismus. Schöner als beide war der Naturkultus des Heidentums. Der Gott aller poetischen Naturen, denen die Wahrheit sich nur durch den Glauben bewährt, ist der Gott Jacobis oder Eschenmayers. Jene aber, die nur auf dem Wege des strengen Wissens die Gottheit zur Erkenntnis bringen wollen, werden sich alle im Identitätssysteme Schellings begegnen. Aber es kann dem Wissen so wenig wie dem Glauben gelingen, einseitig für sich zum wahren Gotte zu gelangen. Nur in einer Vereinigung der Philosopheme wird man ein vollkommenes Abbild der Gottheit setzen können, wie es in der indischen Mythe schon geschehen ist. Die Mythologie ist die Einheit von Glauben und Wissen.

Windischmann, der selbst in den Ideen zur Physik eine Verklärung der Mythologie versuchte, schrieb über „Glauben und Wissen" an Görres: aus keinem Werke der Gegenwart gehe so klar hervor, was es mit der Verklärung des uralten Mythus auf sich habe. Es sei wahrlich Zeit, daß die Götter zurückkehren; wer sie in ihrer eigenen Gestalt nicht ertragen kann, der mag vergehen, wie Semele vor Dionysos. Görres habe uns diese verklärte Mythologie näher gerückt, und damit habe er die Vereinigung zwischen Heidentum und Christentum gezeigt.[1])

[1]) Görres, Briefe II, S. 207 (16. Juni 1806). Vgl. auch Görres' Kritik von dem indischen Werk 'Oupnek'hat', aus dem zu lernen sei, daß die

In den von Daub und Creuzer herausgegebenen Studien schrieb Görres eine gehaltreiche Abhandlung über „Religion in der Geschichte“,[1]) deren Problem an Hegel erinnert. Er suchte den Geist zu begreifen, der in der Weltgeschichte ist, wie in der Entwicklungsgeschichte der Natur. Wie die Natur stieg auch die Religion, die mit Naturreligion begann und erst im Elementenreich, dann im Sternenreich gegründet war, von der unorganischen Kosmogonie zur organischen Theogonie, bis sie sich in Griechenland zur reinen Menschlichkeit erhob. Das Christentum endlich begründete eine übersinnliche Welt. So wird „das große historische Prinzip des progressiven Ansteigens“ in der Religion, und eine höhere Weltanschauung für die Zukunft in Aussicht gestellt. Die gemeinsame Urquelle aber, der erste Lebenslauf des erwachten Geisterreiches ist der Mythos, der, als Naturwerk dem Geiste eingebildet, wie die Grundveste erscheint, auf der alle weitere Entwicklung sich vollzieht. Daher die durchgängige Symbolik seiner ursprünglichsten Form, in der alle zukünftige Geschichte schon angedeutet ruht.[2]) In Indien entstanden die Mysterien. Ihr Wesen ist Poesie, und sie begründeten alle Kunst. Sie bargen den Keim jeder poetischen Entwicklung in sich. Drama, Hymne und Epos erwuchs aus ihnen. Auch Ethik und Philosophie. Alle geistige Entwicklung in allen Formen geht durch Kunst und Wissenschaft und Leben in die asiatische Mythe zurück und kann nur aus ihr allein begriffen werden.

Aus den Vorlesungen, die Görres seit 1806 in Heidelberg hielt, ging sein größtes Werk hervor: die „Mythengeschichte der asiatischen Welt“ (1810). Sie will die Jugend der Geschichte beschreiben, da der Mensch noch somnambul, sein Denken Träumen war. Aber diese Träume haben Wahrheit, denn sie sind Offenbarungen der Natur. Ihre ältesten und treuesten Quellen sind die Veden der Indier. „Vorahnend“ wird gleich zu Anfang des Werkes die leitende Idee verkündet: ein Dienst und eine Mythe war in uralter Zeit, es war eine Kirche und auch ein Staat und eine Sprache. Die älteste und

wahre Idee der Gottheit schon am Morgenhimmel der alten Zeit gestanden habe. Heidelb. Jahrb. 1809, Theologie II, S. 219.

[1]) III. 1807 S. 313 ff.

[2]) Vgl. Kanne.

wahre Religion ist der Pantheismus.[1] Nachdem dann Görres die verschiedenen mythischen Systeme, deren Urheimat Asien ist, in ihren innersten Prinzipien, ihrer Metaphysik ergriffen und damit zugleich die ersten Anfänge der Philosophie ausgemittelt hatte, deren Formen schon alle vorbildlich in diesen Mythen durchlaufen sind, fand er seine Ahnung von allen Seiten bewährt: eine Gottheit nur wirkt im ganzen Weltall, eine Religion auch nur herrscht in ihm, ein Dienst und eine Weltanschauung in der Wurzel, ein Gesetz und eine Bibel nur durch alle, aber ein lebendiges Buch, wachsend wie die Geschichte, und wie die Gattung ewig jung.

Der Fortgang des Werkes sollte aus der großen Einheit die Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit der nationalen Mythologien entwickeln. Das letzte Ziel war die Erfassung der germanischen und deutschen Mythenwelt.[2]

Görres legte seine Mythengeschichte vor jenem nieder, dem er auf seinen Wegen in gleichem Streben begegnete.

Friedrich Creuzer hat in seiner Lebensgeschichte erzählt,[3] wie der ihm angeborene mystische Keim in dem katholischen Marburg fröhlich gedeihen mußte. Das Athenäum fand in ihm einen wohlvorbereiteten Boden. Er exzerpierte und durchdachte die mit Wolfs Lehre zusammenhängenden Kunsttheorien der Brüder Schlegel. Herders Geist der ebräischen Poesie bestimmte seine weitere Richtung. Er erkannte durch Vergleichung der von Heyne aufgeschlossenen griechischen Mythologie mit der Bibel, daß Allegorie und Bildersprache ein allgemeines Organ der orientalischen und griechischen

[1] Görres hat Friedrich Schlegels Weisheit der Inder erst verglichen, nachdem er seine Ansichten schon niedergeschrieben hatte. Die Ähnlichkeit im Gang der Untersuchung bei völligem Gegensatz der Resultate überraschte ihn. In Betreff des Pantheismus war er ganz anderer Meinung. Auch Kannes indisches System las er erst nach Vollendung seiner Arbeit, um seinen Hergang nicht zu stören. Sie gingen von ganz entgegengesetzten Punkten aus: Görres strebte die mythischen Systeme bei ihrer Mitte zu erfassen, Kanne in ihren mannigfaltigsten Extremitäten.

[2] Vgl. Stein, N. Heidelb. Jahrb. X, Heft 2, S. 128f. Im Jahre 1810 hatte Görres Plan und Entwurf zu einer allgemeinen Sagengeschichte vollendet.

[3] Aus dem Leben eines alten Professors. Creuzers Deutsche Schriften Abt. 5, Bd. 1.

Vorwelt gewesen sei. Zu seiner Erkenntnis der Mythologie verhalf ihm auch die Liebe und das Studium der Natur. Schon früh waren ihm die wechselnden Erscheinungen der Natur als Lebensmomente eines beseelten und fühlenden Wesens erschienen, wie der Weltseele Schellings. Noch als Mann konnte er über eine glückliche Allegorie, wie die Personifikation der Wiese von Hebel, in größtes Entzücken geraten. Die Mythen erschienen ihm als ewig perennierende Pflanzen, die jedes Jahr wiederkommen und nur eines Gärtners bedürfen, der ihrer wartet. Das Hauptgeschäft, das den Mythologen macht, beruht nicht auf der geschichtlichen Operation, sondern auf einer poetischen Betrachtungsart, die man weder lehren noch lernen kann, sondern die von einem geistigen Organismus bedingt ist, nicht unähnlich dem, welcher den Dichter schafft. Creuzer selbst besaß die Eigenschaften, die er von dem wahren Mythologen forderte, in hohem Grade: geniale Dichtungskraft und wissenschaftliche Empfindung. Das stellt ihn an die Seite der Romantiker, welche ja auch alles mit genialer Eingebung erreichen wollten, was bisher mit dem logischen Verstand versucht worden war.

Creuzers mythologische Studien reichen bis in das Jahr 1803 zurück. Seine ersten Arbeiten hatten bezeichnender Weise das von allen romantischen Dichtern behandelte Thema: die Sage vom Delphinritt des Arion.[1] In Heidelberg empfing er dann mannigfache Einflüsse gleichstrebender Männer. Görres las dort seit 1806 über Mythologie. Arnim und Brentano weckten die Lieder des Volkes. Daub, der Theologe, wies in seiner christlichen Dogmatik die Notwendigkeit einer symbolischen Lehr- und Erkenntnisart in der Religion nach und zeigte, daß alle Religionen, auch die heidnischen, ihrem Wesen nach christlich sein mußten und es auch sind. Denn Christentum ist die von Gott geoffenbarte, an sich keinen Anfang in der Zeit habende Religion, die nur im historischen Christentum objektiv geworden ist. Das Christentum ist so alt wie die Welt. Es gibt auch nur eine christliche Kirche und eine christliche Religion.[2]

[1] Marburger Programme. Opuscula selecta Lips. 1854, S. 3—19.
[2] Vgl. Studien V, Heft 2, S. 20ff. und 1, S. 119f.

All diese Eindrücke, die Creuzer hier empfing, stimmten so merkwürdig zusammen, weil sie alle aus dem Gesamtgeist der Romantik flossen, der auf die Symbolik des Ewigen gerichtet war. Creuzer wandte sich nun besonders dem dionysisch-bacchischen Mythenkreis zu, der für mystische Deutungen den weitesten Spielraum gewährte. Sein Dionysos, in dem auch Töpfe und Geräte auf Religion und Naturphilosophie gedeutet sind, erschien 1809. Er gab aber schon seit 1805 zusammen mit Daub die Studien heraus, in deren Vorrede zu lesen ist, daß der Sinn für eine Poesie, die das Ewige der Idee zu symbolisieren vermag, mit der Wissenschaft wohl vereinbar sei.

Creuzer gab im ersten Bande eine Abhandlung über das Studium der Alten als Vorbereitung zur Philosophie, die nicht nur den Einfluß von Schelling verrät, sondern auch in ihrer warmen Empfehlung des Neuplatonismus wieder auf Schelling zurückgewirkt hat. Die Kunst der Griechen muß uns wieder eine ideelle Richtung geben. Plato aber lehrt uns die Notwendigkeit der Symbole für die Philosophie. In dem esoterischen Unterricht wurde dem Lehrling eine Welt von Symbolen und Mythen aufgeschlossen, die den Ideen zur Hülle dienten. Inhaltlich aber ging die alte Philosophie von einer großen Naturbetrachtung aus. Die Poesien der Naturphilosophen sind Ideen und Ahnungen des Absoluten, die orphischen Hymnen sind mystische Andeutungen des Unendlichen.[1]

Diese Abhandlung also fordert für die neue Weltanschauung eine symbolische Form und einen mystisch naturphilosophischen Inhalt.

Das folgende Jahr brachte bereits die Idee und Probe alter Symbolik.[2] Eine Symbolik des Altertums ist wünschenswert, wenn ihr Ziel richtig verstanden wird: die Aufweisung der Gesetzmäßigkeit in der höheren Bildersprache. Das Symbol als Produkt der Not muß von dem sinnvollen Werke freier Bildung unterschieden werden. So würde die Symbolik zuerst

---

[1] Die Übersetzung eines Buches der Plotinischen Enneaden sollte wieder an die neuplatonische Philosophie erinnern, die wegen ihrer Richtung zum Idealen gerade heute unsere Aufmerksamkeit fordert. Die naheliegende Vergleichung mit den Ideen der neuesten Philosophie überließ Creuzer dem Leser.

[2] Studien II. S. 224.

in Indien gepflegt und in Griechenland zur Schönheit der Form ausgebildet, während sie in Ägypten die mystische Bedeutsamkeit erhielt. Die Probe sinnbildlicher Deutung wird an dem bacchischen Mythos gemacht. Zuerst wird der Mythos selbst, dann seine symbolische Anwendung untersucht.

Bevor Creuzer seine mythologischen Vorlesungen herausgab, ließ er sich noch einmal, diesmal in den Heidelberger Jahrbüchern, vernehmen.[1]) Er handelte von Philologie und Mythologie in ihrem Stufengang und gegenseitigen Verhalten und machte es der Philologie zum Vorwurf, daß sie die Symbolik und Mystik in den Mythen nicht beachtet habe. Er pries den Neuplatonismus als die wahre Wiederherstellung der morgenländischen Religion und wies damit auf die Quellen seiner eigenen Mystik hin. Er fand es richtig, wie Kanne, Wagner und Görres es taten, die Grundfäden und die allgemeinen Gesetze aller Mythologie auf dem Boden der Philosophie aufzusuchen. Aber die erste Forderung ist: die Individualität und das Nationalgepräge der einzelnen Mythologien darzustellen. Und endlich: man soll es dem Mythologen ansehen, daß er selbst unter den Trümmern der Vorzeit gewesen sei und sich selbst den Weg durch Schutt und Gesträuch gebahnt habe. Er wird nicht mit leeren Händen zurückkommen und wird in seinem Geiste die reine Form des klassischen Heidentums mit der himmlischen Sehnsucht des Christianismus vereinigen können.

Auf diese „herrliche Einleitung in die Mythologie“ hin suchte Arnim, mit dem Creuzer damals häufig „in die Welt ging“, seinen „besuchtesten Bekannten“ zu bereden, eine Mythologie zu schreiben. „Er scheint sich aber dazu noch nicht zu genügen.“[2])

Zwei Jahre darauf gab Creuzer seine Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, in Vorträgen und Entwürfen heraus.[3]) Es sollte ein Grundriß zu seinen Vorlesungen und ein Handbuch sein. Es ist sehr bezeichnend, daß er dieses „Handbuch aller Theomythien“ vier Heidelberger Theologen widmete.[4]) Das Motto ist der Mythen-

[1]) 1808, Philologie, Heft 1.

[2]) Vgl. Steig, Arnim und Brentano, S. 253f.

[3]) Leipzig und Darmstadt. Der erste Band erschien 1810.

[4]) Abegg, Daub, Mieg und Schwarz.

geschichte von Görres entnommen, die im gleichen Jahre, aber früher, erschienen war. Creuzer legte schon in der Vorrede die Grundsätze dar, von denen er ausging, damit ein jeder in dem herrschenden Zwiespalt der Meinungen gleich im voraus wisse, wessen er sich von einem Mythologen zu versehen habe. Die Beurteilung und Behandlung alter Religionstheorien ist von dem eigenen Denken über den Wert der Religionen überhaupt nicht trennbar. Seine Ansicht war, daß die Moral keineswegs den Inhalt der Religionen erschöpfe, sondern daß man in ihnen höhere Aufschlüsse über das Geheimnis unseres Daseins und unserer Bestimmung erwarte. Das Christentum hat daher den höchsten Wert. Mit dem Christentum aber sind die Mysterien der Griechen ziemlich gleichartig. Ihr öffentlicher Kultus ist eine notwendige Vorstufe zum Christentum. Die Quellen der griechischen Mythologie dürfen nicht nur die der Schönheit huldigenden Dichter sein, welche die Bedeutsamkeit der Religion zu ihrer Absicht nicht gebrauchen konnten. Der Schlüssel eines alten Glaubens und Mythos ist oft einzig und allein bei den Neuplatonikern zu finden. Auch darf man der griechischen Mythologie nicht die Wurzeln abschneiden, die bis in andere Länder, besonders nach Oberasien, fortlaufen. Der Hauptzweck seiner lehrenden und wissenschaftlichen Bestrebungen war, den Zusammenhang und Geist des alten Glaubens, Dichtens und Bildens zu erforschen und in den Werken des Altertums den religiösen Mittelpunkt nachzuweisen, in dem sie sich vereinigen.

Der erste und allgemeine Teil behandelt die inneren Bildungsgesetze des symbolischen und mythischen Ausdrucks.

Im Anfang machte sich der andächtige Drang eines hilflosen Volkes nur in stummen Handlungen Luft. Dann kam eine Zwischenperiode des Priestertums. Die Priester waren die ersten Lehrer. Sie mußten dem Grundgesetz des menschlichen Geistes gemäß ihre Lehren im Bilde geben, d. h. in symbolischem Vortrag. Die Wurzel aller bildlichen Darstellung — so hatte schon Herder gezeigt — ist das Gepräge der Form unseres Denkens, eine Nötigung, sich in der Natur immer nur selbst zu spiegeln. Die Religionen und Dichtungen der alten Welt sind die Denkmale solcher Nötigung, der die lehrenden Priester entgegen kommen mußten. Dieses Lehren

war eine Art Offenbaren. Der Pantheismus der Phantasie (ein Ausdruck Friedrich Schlegels!) beseelte die ganze Natur und glaubte, daß sie dem Kundigen Zeichen gebe. Die Priester offenbarten und deuteten diese Zeichen der Götter. Der sinnliche Pantheismus verlangte aber auch äußerliche Zeichen und Bilder für unbestimmte Gefühle. Der Priester bildete und wirkte Symbole. Symbole deuten und bilden fällt also in dieser Vorschule ältester Religion zusammen. Des Priesters Bestimmung war: Formen geben.

Das intuitive Lehren zerfällt nun in Symbol und Mythos.

Symbole sind verkörperte Ideen. Wenn das Unendliche in ihnen die Form zersprengt, so entsteht mystische Symbolik. Wenn das Unendliche sich harmonisch mit dem Endlichen durchdringt, so entsteht plastische Symbolik. Die schönste Frucht aller Symbolik ist das Göttersymbol, das die Schönheit der Form mit der höchsten Fülle des Wesens vereinigt.[1]) Man kann die Symbolik auch die symbolische Natursprache nennen. Denn sie ist eine Erinnerung an das, was in der Natur als unveränderliches Gesetz sinnbildlich zum Menschen spricht. Sie erblüht aus dem Geheimnis alles Lebens, aus jener verborgenen Vereinigung der Seele mit der Natur.

Der Mythos ist eine erdichtete Sage oder poetische Erfindung: eine Erklärung der dichtenden Phantasie für historische oder physische Erscheinungen. Die Symbole selbst sind eine reiche Quelle von Mythen geworden. Der Mythos ist entweder Sage, alte Begebenheit, oder Überlieferung, alter Glaube. Ist das Symbol ein Bild der Idee, so ist der Mythos ein lebendiges Wort, ein Bild, das durch das Ohr zum inneren Sinne gelangt. Meistens ist er direkt ausgesprochene Symbolik. Aber er entfernte sich immer mehr von seinem symbolischen Ursprung und bildete sich zur rein poetischen Ergötzlichkeit aus. Das hat Friedrich Schlegel in seinem Poesiegespräch sehr treffend erfaßt. Die Poesie freut sich dieser Wandlung. Die Religion aber beklagt, daß auf solche Weise der höchste Ernst grauer Vorzeit in ein freies Spiel der Phantasie ausgeartet ist.

[1]) Die Allegorie bedeutet bloß eine Idee, das Symbol ist die versinnlichte Idee selbst.

Die Idee, welche über der ganzen Symbolik und Mythologie schwebt und den Gesichtspunkt für ihre Betrachtung und Bewertung feststellt, ist die auch von der Romantik angenommene Lehre des „großen Gerhard Vossius", der die gesamte Mythologie der Heiden für eine Verunstaltung der ans Volk Gottes geschehenen Offenbarung hielt. Diese Theorie, so sagt Creuzer, ist ebenso wahr als großartig und erhebend, wenn man dabei nur nicht vergißt, daß Gott sich keinem Volke unbezeugt gelassen hat. Diese Grundlehre von einer anfänglich reinen Erkenntnis und Verehrung eines Gottes, zu der sich alle nachherigen Religionen wie die gebrochenen und verhüllten Lichtstrahlen zu dem vollen Lichtquell der Sonne verhalten (wobei erst die gemeinsame Quelle das Verständnis für die Individualität und den Nationalcharakter der einzelnen Mythologien gibt) hat denn auch den Gang und die Entwicklung dieses ganzen Werkes deutlich bestimmt. Denn es stellt — nicht zeitlich, sondern systematisch — die zunehmende Läuterung der Gottesidee bis zum Christentume dar, das wie die endliche Erfüllung der alten Religionsgeschichte hervortritt.

Die Mythologie der Griechen war eine Vergötterung der leiblichen Natur. Die lebendigen Elemente und Sonne und Mond waren ihre Götter. Physisch war ihre Religion, die sich auf das natürliche Sein der Dinge, auf ihr Bestehen und Leben im Reflex des Menschengeistes bezog. Es war eine Religion der Phantasie. Die Zeiten und Perioden des Jahres bildeten den Kreis der Feste. Naturgeister, Sternen- und Elementengeister wurden erschaffen. In ihren Beziehungen zueinander wurden die Gesetze des physischen Lebens aufgefaßt, wie sie sich dem offenen Natursinn darbieten konnten: die Zeugung war der Mittelpunkt des religiösen Ahnens, Glaubens und Bildens. In diesem Sinne wies Creuzer die mystische Bedeutung der griechischen Götter nach: sie waren Naturgottheiten, kosmische Potenzen, tellurische Begebenheiten, physikalische Kräfte. Indem aber Creuzer in ihnen allen den gleichen Sinn unter verschiedenen Formen erkannte, und indem er ihre ursprüngliche Identität nachwies, ließ er überall die Idee hervorleuchten: daß diesem Polytheismus ein Pantheismus zum Grunde liege, die Verehrung der einen Natur. Es war auch das Resultat „der ebenso gelehrten

als genialischen Untersuchungen von Görres“. Die Einheit der mythischen Anschauungen in den asiatischen Religionen nahm Creuzer dankbar von ihm an.

Die Götterwelt der griechischen Kunst bedeutete einen großen Fortschritt über diese Naturverehrung hinaus. Es war eine Idee, die der griechische Künstler erstrebte: ein Geist im Leib, ein Körpergeist. Höhere Wahrheit aber wohnte noch den Mysterien inne, welche schon vor Homer vom Morgenlande hinüberkamen. Denn die asiatischen Religionen hatten die Idee der Einheit eines großen Naturwesens als Urgrundes aller Dinge noch ziemlich getreu erhalten. Die bacchischen Mysterien lehrten die Geheimlehre aller orientalischen Religion: die Lehre von der Emanation, dem Ausfluß aller Dinge aus Gott und der Wiederaufnahme in ihn, von der Herabkunft der Seele, ihren Wanderungen, ihrer Befreiung und Hinaufläuterung und Rückkehr zu Gott. Das ist die „orphisch-mystisch-theologische“ Betrachtungsart. Erst die eleusinischen Mysterien aber sind die unmittelbaren Hinleitungen zum Christentum. Denn sie lehrten den großen Satz von einem Gott und von der Unsterblichkeit der Seele. Ceres ist die aus der Höhe abgefallene Erdseele, die in der Tiefe wirkt, die Materie. Der Grundgedanke der cerealischen Religion ist der Satz vom Streit der Materie mit dem Geist und von der Läuterung der Materie durch den Geist, der Satz von Entzweiung und Versöhnung.

Aber auch in den Eleusinien war der sinnliche Naturgeist noch zu mächtig. Immer wieder wurde unter der Hülle von Bildern und Geschichten die Ethik von der Physik überwachsen. Und wenn — wie Görres in seiner Mythengeschichte zeigte — die Frage nach dem Grunde des Abfalls, warum das ewige Wesen sich außer sich gesetzt und in einer Welt habe offenbaren wollen, schon alle alten Religionen beschäftigt hat, so hat erst das Christentum die ewig wahre Antwort auf diese Frage gegeben.

Mit Gottes ewigem Ratschluß, sich in einer Welt zu offenbaren, wodurch das Außer Gott sein und mithin der Abfall und die Sünde selbst gesetzt war, damit war auch der andere Ratschluß von Ewigkeit her in der Gottheit gegeben, diese Welt wieder zu sich zu nehmen. Das geschah durch

die Menschwerdung Gottes. Der menschgewordene Gott, der außer Gott seiende Gott mußte durch eine Tat der höchsten Freiheit, die Zurückgabe seiner endlichen Natur, durch Selbstvernichtung wieder fähig werden, in die Gottheit zurückzukehren. Der freie Opfertod Christi löst das Rätsel der Schöpfung. Wäre sie nicht, so wäre auch der Triumph des Heiligen nicht. Das Dasein der Welt ist gerechtfertigt. Erst mit dem in Christus vollendeten Opfer feiern alle Himmel und alle Naturen die Herrlichkeit des in der Welt sich offenbarenden Gottes.

Das sind die „Gedanken eines Pantheisten über den alten und neuen Glauben“.[1]

§ 2. Die Antisymbolik von Voß und Goethes Stellung.

Wie Creuzer in der Mythologie mehr als eine rein philologische Befriedigung suchte, so wollte er sie auch für die lebendige Religion fruchtbar machen. Sie sollte für die Wahrheit zeugen. Die Wahrheit ist: ein mystisches und pantheistisches Christentum, wie es sich in der Symbolik des Katholizismus erhalten hat. Wie die Mythologie, welche

[1] Creuzer veranstaltete noch zwei umgearbeitete, erweiterte und ausgeglichene Ausgaben seines Werkes, welche die durch ihn hervorgerufenen Forschungen dankbar benutzten, sich auch mit den wissenschaftlichen Gegnern auseinandersetzten, aber die allgemeinen Gesichtspunkte der ersten Ausgabe treulich bewahrten. Der Kampf der Geister, den Creuzers Mythologie hervorrief, soll von uns nur in seinen Haupterscheinungen und nur bei den Dichtern und Philosophen dargestellt werden. Ich verweise aber für diese an sich ungemein interessanten Streitigkeiten auf die Vorreden der zweiten und dritten Ausgabe von Creuzer, wo man das Hauptmaterial angegeben findet. Ferner auch auf die Antisymbolik von Voß, die viel Belege und Dokumente beibringt. Eine Fortsetzung von Creuzers Symbolik und Mythologie war die Geschichte des nordischen Heidentums von Mone (1822 23), das Creuzer in seinem Werke nicht berücksichtigt hatte, weil er darin keine Quellenstudien gemacht hatte. Mone betrachtete es als seine Aufgabe, durch Vergleichung der völkerschaftlichen Religionen auf den gemeinsamen Urglauben des Stammes und fortschreitend durch Vergleichung der Stammesreligionen die ursprüngliche Religion der Menschheit zu finden. Dazu ist freilich ein theoretischer Mystizismus nötig, d. h. Darstellung einer fremden Religion aus ihrem eigenen und dogmatischen Mystizismus.

die älteste Form der Religion war, die symbolische Anschauung der mystischen Unendlichkeit der Gottheit war, so soll alle Religion eine mystische Symbolik sein. Diese Idee lag zweifellos in dem Werke Creuzers verborgen.

Johann Heinrich Voß entriß sie der Verborgenheit. Als die zweite Ausgabe der Symbolik erschienen war, konnte er nicht länger schweigen. Er hatte einst schon die mystischen Deutungen der Heyne und Hermann abgewehrt. Jetzt aber war ihre Saat erst aufgegangen. Schon die tadelnden und warnenden Kritiken in der Jenaer Literaturzeitung (1810—1812) setzte Creuzer auf die Rechnung von Voss. Aber Lobeck gestand auf öffentliche Aufforderung hin seine Autorschaft. Man kann immerhin zugeben, daß sich Voß durch manche Anspielungen Creuzers auf seine mythologischen Briefe, die freilich der mystischen Symbolik so ganz entbehrten, gereizt fühlen konnte. Er schrieb eine heftige Kritik in die J. L. Z. Darauf großer Lärm in Heidelberg, und Creuzer ließ sich, was er selbst später bereute, zur Herausgabe der „Vossiana" hinreißen. Die Selbstbiographie Creuzers, in der sich der alte Professor gegen die ungerechtfertigten Angriffe verteidigte, brachte die Entscheidung. Voß stellte sich zum öffentlichen Kampfe. Seine unsympathische, jedes Maß wissenschaftlichen Anstandes überschreitende, dabei höchst weitschweifig und schlecht geschriebene Antisymbolik ist nur allzusehr die Rache des persönlich gekränkten Mannes. Er kämpfte nicht nur gegen die wissenschaftlichen Grundsätze und Ergebnisse des Symbolikers und verwarf nicht nur seine Quellen, seine Deutungen, sein Identisieren und Orientalisieren, er beschuldigte ihn auch der unsaubersten Motive und verdächtigte ihn, daß er in allem Ernste das mittelalterliche Pfaffentum und die Hierarchie des Papstes wieder einführen wolle. Er sah auch die Absicht, die alte Sonnenreligion wieder zu erwecken. Überall spürte er den Kryptokatholizismus heraus und spielte sich als den protestantischen Wächter des Vaterlandes auf. Aber nicht nur Creuzer war sein mystisch-katholischer Erbfeind. Seine Symbolik war nur die reife Frucht der Naturphilosophie und der Romantik. Voß beschuldigte Creuzer auch des heimlichen Einverständnisses mit den anderen Papisten: August Wilhelm

und Friedrich Schlegel, Tieck und Görres. Die „päpstelnde Romantik" ist, was der Rottmeister Wilhelm Schlegel öffentlich zu verkündigen wagte: eine unsichtbare Gemeinschaft edler Menschen zur Verjüngung der Pfaffenzeit, und zu diesem edlen Geheimbunde gehört auch Friedrich Creuzer.

Der Kampf der Symbolik und Antisymbolik ist von typischer Bedeutung. Es ist der Kampf von Rationalismus und Romantik, aber auch der Kampf der klassischen und romantischen Weltanschauung, und der ästhetischen und mystischen Bewertung.

Creuzer hat, wenn man seiner eigenen Versicherung glauben darf, die Antisymbolik nie gelesen und auch auf ihre Angriffe nicht geantwortet.[1] Aber Wilhelm Schlegel, den Voß am stärksten von der unsichtbaren Gemeinschaft angegriffen hatte, nahm zur Abwehr das Wort.[2] Er beleuchtete in der „Berichtigung einiger Mißdeutungen" (1828) die von Voß erhobenen Beschuldigungen. Die unsichtbare Gemeinschaft sollte in den Zeiten der napoleonischen Herrschaft dem nationalen Gedanken dienen. Seine indischen Forschungen entsprangen einem rein wissenschaftlichen Interesse. Wie durfte der zänkische Voß es wagen, ihn für einen Mitverschworenen gegen die Rechte der menschlichen Vernunft zu erklären. August Wilhelm bezeichnete hier auch seinen Standpunkt zu Creuzer: die Meinung von dem großen Zusammenhang zwischen den Religionen der alten Völker hat im allgemeinen viel für sich, wenn auch im einzelnen Vorsicht geboten ist. Die polytheistischen Religionen sind aus einem Prinzip entsprungen, aus einer höchst lebendigen Anschauung der Natur. Die Magie der Naturkräfte verdunkelte die reinere Erkenntnis der Religionswahrheit, in deren Besitz wenigstens ein Teil des Menschengeschlechtes gewesen zu sein scheint, und sie nötigte der dichtenden Einbildungskraft den Glauben

[1] Vgl. die Vorrede zur dritten Ausgabe der Symbolik.

[2] Vgl. auch Voß und die Symbolik. Eine Betrachtung von Wolfgang Menzel, Stuttgart 1825. Eine Streitschrift gegen Voß und Ehrenrettung Creuzers. (Dazu Menzel, Die deutsche Literatur, 2. Aufl., Stuttgart 1836, I, S. 166 f.) Gegen Menzel: Der Symbolik Triumph. Vom Bruder von W. A. Decker, Zerbst 1825. Vgl. auch das Lob, das Heine dem Polemiker Voß zu spenden weiß, Romantische Schule (Elster), S. 241 ff.

an ihre eigenen Schöpfungen auf. So entstand Mythologie, die bunte Hülle der Erfahrung, Überlieferung und ahnungsvollen Betrachtung. Viele Ähnlichkeiten in den Religionen werden also aus der gleichen Anlage der menschlichen Natur zu erklären sein, viele aber weisen auch auf einen vorgeschichtlichen Zusammenhang hin.[1])

Diese vorsichtige, jede Übertreibung und Einseitigkeit vermeidende Stellungnahme kennzeichnet August Wilhelm trefflich.[1])

Aber der Antisymboliker hatte einen mächtigen Bundesgenossen: Goethe. Anfangs zwar konnte sich auch Goethe den Wirkungen der romantischen Mythologen nicht entziehn, deren Ideen er schon 1806 aus den Studien von Daub und Creuzer kennen lernte, die ihn aufriefen, an dem höheren Sittlich-Religiösen teilzunehmen. Daß der Grundgedanke seiner eigenen Jugendreligion, von der seine Selbstbiographie erzählt: die ganze Schöpfung ist und war nichts als ein Abfallen und Zurückkehren zum Ursprünglichen, woraus sich notwendig die Erlösung und die Menschwerdung Gottes ergibt, mit dem Grundgedanken von Creuzers Symbolik und Mythologie ganz übereinstimmt, ist auf die gemeinsame Quelle: den neuen Platonismus zurückzuführen, aus der Goethe und Creuzer schöpften. Auf Creuzer aber deutet es hin, wenn er nun diese große Wahrheit in den Fabeln und Bildern aller Religionen wiederfindet.[2]) Und auf Creuzer deutet es hin, wenn er an gleicher Stelle[3]) dem Protestantismus den Mangel

[1]) Ebenso maßvoll hielt sich A. W. Schlegel der allegorischen Ausdeutung des Homer gegenüber, die gleichzeitig mit Creuzers Symbolik wieder auflebte. Wezel, dem wir schon begegnet sind, hatte im Prometheus (herausg. v. Stoll, 1810, Heft 1, S. 31) den Versuch einer Allegorie über den Homer gemacht. Die Ilias singt den Streit der Dinge aus Liebe und um Liebe und die ewige Vernichtung und Wiederkehr des Lebendigen zu Licht und Frieden. Wie die Ilias den Liebeskampf und die ewige Versöhnung der Weltkräfte, so scheint die Odyssee den ewigen Sieg des Geistes über das Element zu verherrlichen. Schlegel erkannte an, daß solche hineinlegende Deutungen nicht zu mißbilligen sind, weil in Gedichten, wie in den homerischen, allerdings eine Ahnung aller Wahrheit liegt. Nur muß man sich der Willkür bewußt bleiben.

[2]) Aus meinem Leben, Teil II, Buch 8.

[3]) Teil II, Buch 7.

an Symbolen verwirft, welche das Höchste der Religion sind, weil sich in ihnen das Göttliche sichtbar verkörpert. So hat Goethe noch spät in Wilhelm Meisters Wanderjahren den erzieherischen Wert der Mythen und Symbole dargestellt. In der pädagogischen Provinz wird die Religion der Ehrfurcht erst durch sinnliche Zeichen, dann mit einigem symbolischen Anklang gelehrt, bis zuletzt die oberste Deutung entwickelt wird. Die heidnische Religion, welche sich auf die Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, gründet, wird nicht durch synchronistische, sondern symphronistische Handlungen und Begebenheiten dargestellt, indem unter allen Völkern gleichbedeutende und Gleiches deutende Nachrichten vorkommen. Der Besuch der Götter in Jünglingsgestalt bei Abraham entspricht der Erscheinung Apollos unter den Hirten Admets.[1] Die philosophische Religion, welche auf der Ehrfurcht vor dem, was uns gleich ist, beruht, wird nicht durch Taten und Begebenheiten, sondern als eine innere Welt — gleich den Mysterien — durch Wunder und Gleichnisse dargestellt. Die christliche Religion endlich, welche auf die Ehrfurcht vor dem gegründet ist, was unter uns ist, wird mit einem Schleier überzogen, denn Leiden und Tod des Heiligen darf dem Anblick der Sonne nicht ausgesetzt werden. Spuren der christlichen Religion finden sich schon zu allen Zeiten. Aber „Spur ist nicht Ziel“, und da dieses einmal erreicht ist, so kann die Menschheit nicht wieder zurück. In all diesen Ideen von den Symbolen der Religion ist Creuzers Einwirkung, oft mit deutlicher Beziehung auf ihn, zu erkennen.[2] Seine Lehre entsprach eben Goethes Bedürfnis, auch das Göttliche mit der sinnlichen Anschauungskraft zu erfassen und darzustellen, wie er es am Schlusse des zweiten Teiles Faust tat.

[1] Der Hauptgegenstand dieser sinnlichen Belehrung ist aber die israelitische Religion; zu deren Vorteilen es gehört, daß sie ihren Gott in keine Gestalt verkörpert und uns also die Freiheit läßt, ihm eine würdige Menschengestalt zu geben, auch im Gegensatz die schlechte Abgötterei durch Tier- und Untiergestalten zu bezeichnen.

[2] Wanderjahre, Buch II, Kap. 2. Vgl. auch über den Unterricht in Kunst und Poesie: den Schülern wird eine Reihe von Mythen, Überlieferungen und Legenden lakonisch mitgeteilt, die sie ausführen müssen. Buch II, Kap. 9.

Freilich: er wollte eine andere Symbolik wie Creuzer, eine plastische und schöne Mythologie. Goethe hatte Creuzer in Heidelberg 1815 persönlich kennen gelernt. Er hatte damals ein Gespräch mit ihm, das an die Idee und Probe alter Symbolik anknüpfte. Goethe ließ sich dadurch zu einem Gedicht anregen, das er nachher in den westöstlichen Diwan aufnahm. Es ist jenes kleine Gedicht des Buches Suleika: Gingo biloba.

> Dieses Baums Blatt, der von Osten
> Meinem Garten anvertraut,
> Gibt geheimen Sinn zu kosten,
> Wie's den Wissenden erbaut.
> Ist es ein lebendig Wesen,
> Das sich in sich selbst getrennt?
> Sind es zwei, die sich erlesen,
> Daß man sie als eines kennt?
> Solche Frage zu erwidern
> Fand ich wohl den rechten Sinn;
> Fühlst du nicht an meinen Liedern,
> Daß ich eins und doppelt bin?

Darauf erst überreichte Creuzer dem Dichter seine Symbolik. Zwei Jahre später schickte er ihm die zwischen Creuzer und Hermann gewechselten Briefe über Homer und Hesiod.[1]) Goethe sah sich nun genötigt, in eine Region hineinzuschauen, vor der er sich sonst ängstlich zu hüten pflegte. Als „Nachpoet" mußte er die großen Altvordern wie urkanonische Bücher verehren und fragte nicht woher noch wohin. Er setzte gern einen alten Volksglauben voraus, doch die reine charakteristische Personifikation ohne Hinterhalt und Allegorie war ihm alles wert. Was nachher die Priester aus dem Dunklen, die Philosophen ins Helle getan, durfte er nicht beachten. So lautete sein Glaubensbekenntnis. Deutet man nun aber gar noch aus dem hellenischen Gott-Menschenkreise nach allen Regionen der Erde, um das Ähnliche dort aufzuweisen, in Worten und Bildern, hier die Frostriesen, dort die Feuerbrahmen, so wurde es ihm weh, und er flüchtete wieder nach Jonien, wo liebende Quellgötter den Homer erzeugen. Er konnte auch freilich

¹) Creuzers Selbstbiographie. Vgl. Goethes Tageb., Oktober 1817, VI, S. 116 f.

dem Reiz des „Allweltlichen" nicht widerstehen und erkannte die Berechtigung solcher Betrachtungsweise an.[1])

Nur Dichter und Künstler müssen sich zum Vorteil der Produktivität frei davon halten. Liebhaber, Kenner, Ausleger haben freie Hand, die Symbole zu entdecken, die der Künstler bewußt oder bewußtlos in seine Werke niedergelegt hat.[2])

So verbindlich aber blieb Goethe nicht immer. Als Voß seine Antisymbolik herausgab, bekannte sich Goethe zu ihm. Schorn, den auch Voß heftig angriff, erregte seinen Unwillen. Schorn war ein Schüler der Symbolisten, deren Betrachtungsweise er direkt auf die griechische Kunst übertrug. Er plante eine Abhandlung über Allegorie und Symbol in der bildenden Kunst und begleitete mit Heyne und Creuzer Tischbeins „Homer nach Antiken" mit Erläuterungen. Hier setzte er eine ursprüngliche Symbolik voraus, von der alle homerische und spätere Mythologie abstammte, und von diesem „höheren

[1]) Vgl.: an Creuzer, 1. Oktober 1817. Viel mehr als von Creuzer, hatte Goethe von Gottfried Hermann. Alles was von ihm kam, wirkte kräftig und entscheidend auf sein Inneres. Er legte sich auch nach Hermanns neuesten Mitteilungen die „[illegible]" klar, wo ihm seine Neigung zu dem [illegible] Reich der Poesie, da eine Goethe gemäße Sinnlichkeit im Vergangenen und Gegenwärtigen nur Bewegliches sieht und alles belebt, sehr deutlich wird. Hermann richtete sich in seinem Programm über das Wesen und die Behandlung der Mythologie gegen Creuzers Auffassung der Mythologie als Wissenschaft der in gewissen Sinnbildern sich aussprechenden Naturgesetze. Sie ist vielmehr die Wissenschaft, welche uns lehrt, was für Ideen und Begriffe gewissen Sinnbildern bei einem gegebenen Volke zum Grunde liegen. Die Ähnlichkeit aller Mythologien beruht auf anderen Gründen als Creuzer meint. Daher trägt auch das Vergleichen wenig zur Erklärung bei. Die Mythologie ist nicht Tempelpoesie, wie überhaupt Creuzers Deutung falsch ist. Sie ist auch nicht Religionslehre, nicht auseinandergegangener Monotheismus, sondern der Inbegriff von Philosophemen über die Natur und den Zusammenhang der Dinge. Die notwendige und wesentliche Form der Mythologie ist die personifizierende Darstellung.

[2]) Boisserée II, S. 227, 16. Juli 1818. Vgl. auch: an Meyer, 29. Okt. 1817, wo Goethe anerkennt, daß aus den Bemühungen der Symboliker viel Gutes entsprungen, nur wird das gefundene Rechte gleich wieder durch entgegengesetzte Individualitäten verschoben und verschüttet. Die Masse von Worten nimmt zu, man sieht zuletzt von der Sache gar nichts mehr.

Gesichtspunkte“ aus betrachtete und deutete er den Homer und die auf ihm bauende Kunst.[1]) Goethe empörte sich in einem lebhaften Gespräch über die Symboliker, das er mit Boisserée führte. Er war ein Plastiker und hatte gesucht, sich die Welt und die Natur klar zu machen. „Und nun kommen die Kerls, machen einen Dunst, zeigen mir die Dinge bald in der Ferne, bald in einer erdrückenden Nähe, wie ombres chinoises, das hole der Teufel.“[2]) Boisserée, in dem Creuzer den Parteimann zu sehen glaubte, der zur Begründung der neuen Schule in seinem Kreise tüchtig mitwirken werde,[3]) war selbst mit der Ansicht und Manier der ihm persönlich befreundeten Görres und Creuzer keineswegs zufrieden. Aber er konnte auch nicht leiden, daß man wegen Verschiedenheit der Meinungen die Personen verketzere und verleumde, wie Voß es tat. Da ging Goethe so weit zu behaupten, daß sich Personen von der Sache nicht trennen ließen. „Und hier steckt allerdings eine Befangenheit. Es ist die Furcht, aus seinem Kreise herausgezogen zu werden, die ihn zu dieser Äußerung bewegte.“[4]) Goethe bezeichnete seinen Standpunkt sehr deutlich in einem Briefe vom Jahre 1826.[5]) Er konnte den Symbolikern bisher nicht gut sein: sie sind Antiklassiker und haben in Kunst und Altertum, sofern es ihn interessierte, nichts Gutes gestiftet, ja dem, was er nach seiner Weise förderte, durchaus geschadet. Im gleichen Jahre widmete Goethe „dem Symboliker“ folgende Verse:

> Suche nicht verborg'ne Weihe!
> Unterm Schleier laß das Starre!
> Willst du leben, guter Narre,
> Sieh nur hinter dich in's Freie!

[1]) Ganz im Gegensatz zu dieser Schule der Symboliker stehen Böttigers Ideen zur Kunstmythologie, Dresden und Leipzig 1826. Eine Kunstmythologie, so war sein Prinzip, kann nur in der historischen Erklärung ihr Heil finden. Nie hätte die reine Plastik der griechischen Kunst auf dem allegorischen Wege gedeihen können. Das Wesen der griechischen Mythologie ist die Gottwerdung des Menschen. Gerade das Abwerfen alles orientalischen Allegorismus war die Quelle der griechischen Götterschönheit. Vgl. Herder.

[2]) Boisserée I, S. 473.

[3]) Ebenda S. 129, vgl. S. 405.

[4]) Ebenda S. 473.

[5]) An Reinhard, 12. Mai, XLI, S. 30.

Auch das kleine Gedicht aus dem folgenden Jahr „Symbolik“, das die Vielgestaltigkeit der Mythologeme nur auf die Bequemlichkeit zurückführt, richtet sich offenbar gegen die mystische Deutung der Symboliker[1]).

Boisserée hatte ganz recht. Goethe wollte nicht aus seinem Kreise herausgerissen werden. Es ist die Größe dieser auch Einseitigkeit nicht scheuenden Natur, daß sie alles, was ihrem Wesen fremd war, von sich fern halten mußte. Sie mußte sich ganz rein, harmonisch und klar fühlen, um aus sich heraus wirken zu können. Was sie nicht restlos in sich verarbeiten konnte, das mußte abgestoßen werden. Auch Goethe war ein Symboliker. Seine Erkenntnis war symbolisch, und darum verlangte und wirkte er eine symbolische Naturwissenschaft und eine symbolische Kunst. Aber seine Symbolik hatte eine ganz andere Bedeutung und entsprang einem ganz anderen Grunde, als jene mystische Symbolik, welche Creuzer in die Mythologie legte. Dem ewig nach Klarheit strebenden Geiste Goethes war gerade die symbolische Erkenntnis das Mittel, die individuelle Verworrenheit der Welt zu durchdringen und zu klären. Seine Symbolik, welche die Besonderheiten der Natur in Typen zusammenzufassen strebte, wollte alles für eine ästhetische Anschauung vereinfachen. Creuzer aber machte erst durch seine Symbolik die Welt zu einem Mysterium. Denn sie war ihm ein ewig übersinnliches und mystisches Reich, dessen Unendlichkeit nicht in Symbole zu fassen ist, sondern in ihnen nur angedeutet werden kann. Goethe konnte Schönheit und Symbolik nicht voneinander trennen. Denn beides ist die sinnliche Erscheinung der Idee. Creuzers Symbolik aber ging nicht auf die Schönheit der Form, sondern auf die mystische Bedeutung. Er leitete sie aus jenen Zeiten her, da sich die Kunst ihrer noch nicht bemächtigt hatte. Goethes Ideale aber waren die künstlerisch ausgebildeten Götter der Griechen. Er war ein Plastiker, und sein plastisches Formgefühl sträubte

[1]) Vgl. auch wie Goethe Adreans „Priesterinnen der Griechen“ lobte, weil es sich von den sonstigen Produktionen dieser Art unterschied. Briefe XXXVI, S. 228. 232; XXXVII, S. 71. 1820 studierte Goethe Hermanns Schrift und belachte die „symbolischen Vorstellungen“. Tageb. VII, S. 206.

sich gegen den verschwimmenden Orientalismus, der alle Grenzen der Gestaltung aufhob und sie nach allen Seiten hin in die Unendlichkeit ausdehnte.

Die klassische und romantische Weltanschauung stieß sich also gerade in der Idee der Symbolik ab, in der sie sich berührte.

§ 3. Die Wirkung auf die Romantiker.

Unter den Romantikern selbst hatte Goethe Gesinnungsgenossen. Ludwig Tieck, der schon früher seinen Spott über die Ausleger der Mythologie ergossen hatte, konnte auch mit den romantischen Mythologen nicht einverstanden sein. Er sah wohl auch den unendlichen Zusammenhang der mythologischen Überlieferungen. Aber er erklärte ihn aus dem gemeinsamen Trieb der Natur, alles mit lebendigen Wesen zu bevölkern. Dieser Trieb ist: Poesie. Die Mythologie muß als Dichtung verstanden werden. Alle mystischen, naturphilosophischen, physischen, etymologischen und allegorisch-moralischen Deutungen sind für den Dichterfreund nicht zu brauchen. Nur darin schloß sich auch Tieck den romantischen Mythologen an: daß alle großen Gedanken der früheren Zeiten Ahnungen sind, welche das Christentum erfüllte. Eine geistige Einheit zieht sich durch Völker und Zeiten hin.[1])

Solger war mit seinem Freunde Tieck ganz einverstanden. Er sah die Glaubensschwäche, die nach Stützen sucht. Aber das Christentum kann nicht durch Brahma und die Götterdämmerung wieder belebt werden. Die historische Einheit aller Mythologien darf nicht behauptet werden. Es gibt nur eine geistige Einheit. Die Zurücksetzung des griechischen hinter das indische Altertum ist höchst verderblich. Diesen Mythologen ist jeder Sinn für Haltung, Maß und Schönheit abhanden gekommen. Sie fühlen sich nur noch vom Ungestalten und Abenteuerlichen angezogen. Solger selbst suchte das wahre Wesen der Mythologie zu ergründen. Er fand es in der göttlichen Offenbarung. Gott hat sich in Natur und Bewußtsein offenbart. Die Offenbarung ist die innere und

[1]) Vgl. Kritische Schriften II, S. 412 ff. Nachgelassene Schriften II, S. 119 ff. Werke IX, S. 11. Köpke II, S. 251 f.

ideelle Einheit aller Religionen. Auch die romantischen Mythologen nehmen eine göttliche Uroffenbarung an, aber sie leiten die Gleichheit der Religionen nicht innerlich aus ihr, sondern aus einer historischen Urreligion äußerlich her und sehen nicht, daß diese äußere Gleichheit nur auf der allen Völkern und Zeiten gemeinsamen Gleichheit der sinnlichen Naturobjekte und ihrer Aufnahme im Geiste beruht. Das Problem aber ist der religiöse Zusammenhang von Gott und Natur, der nur durch die Gegenwart und Offenbarung Gottes in Natur und Bewußtsein erklärt werden kann. Von dieser Idee muß alle mythologische Wissenschaft ausgehen.

Solger ging denn auch in seinen mythologischen Abhandlungen und Vorlesungen von dieser Idee aus. Die Gottheit nimmt Bild und Gestalt an, sobald sie sich im Bewußtsein offenbart. Darin ist keine Willkür, nicht Lehre und Betrug. Die Wahrheit kleidet sich selbst in ein Bild. Der Mythus ist das notwendige Mittel, wodurch die allgemeine Idee der Gottheit zur besonderen Erscheinung werden kann. Das Bewußtsein von der Einheit der göttlichen Idee mit der Allgemeinheit ist aber in den Mysterien erhalten, welche auf das ursprüngliche Urwesen wieder zurückdeuten. Unter diesem Gesichtspunkt stellte Solger die griechische Mythologie dar. Die Götter sind Individualisierungen des einen ursprünglichen Urwesens. Die Mythologie ist das System ihrer Einzelheiten, die Mysterien bewahren die Erinnerung an ihre Einheit.[1])

Die Naturphilosophie, welche selbst eine Quelle der romantischen Mythologie gewesen war, mußte in ihr die willkommene Bestätigung, Bereicherung und Rechtfertigung ihrer eigenen Ansichten und Absichten begrüßen. Denn sie wollte ja eine Erneuerung der alten Mythologie sein und erkannte in ihr die eigenen Ideen. Unzählich sind denn auch die Hinweise und Berufungen auf Creuzer und seine Genossen. Schubert fügte sogar der neuen Ausgabe seiner Nachtseiten

[1]) Vgl. Nachgelassene Schriften: Briefwechsel mit Raumer und Hagen (Hagens Schöpfungsmythos, die auch so bekannt sein wird, veranlaßte Solger zur Entwicklung seiner Gedanken). I. S. 347. 708. 730—772. Über die älteste Ansicht der Griechen von der Gestaltung der Welt. II. S. 628. Über den Ursprung der Lehre von Dämonen usw. I. S. 658. Mythologische Ansichten. S. 676. Ideen über die Religion der Griechen usw. I. S. 729.

einen ganz neuen Abschnitt von der schon im Altertum bekannten symbolischen Bedeutung der Natur ein.

Unter den jüngeren Romantikern zeigt besonders der Graf von Loeben Creuzers Einwirkung. Nun begegneten ihm immer die alten Mythen auf tiefbedeutungsvollen Wegen. Die göttliche Offenbarung hat nie geschwiegen, sie war im Heidentum anwesend, aber verhüllt in den Bildern und Zeichen der Mythen und Mysterien. Denen das Licht leuchtet, ist es aufgegeben, den Sinn dieser Sprache erst wahrhaft zu verstehen. Der Inhalt der Mythologie ist die Verklärung der Natur und ihre Wiedervereinigung mit der Gottheit im Geiste des Menschen.[1]) Loeben verfaßte auch einen Aufsatz: Mythe und Geschichte. Die Geschichte beginnt, wo die Mythe sich schließt. Die Geschichte ist der Weg zur Mythe.[2])

Karoline von Fouqué, die Dichterin und Dichtersgattin, verfaßte — einen alten Plan von Novalis verwirklichend — Briefe über die griechische Mythologie für Frauen,[3]) welche den Standpunkt der Creuzer und Görres vertreten und ihre Erkenntnisse „dem Gemüt“ zuführen wollen. Denn die Mythologie wird aus Mangel an Poesie und Religion nicht mehr verstanden. Die Frau aber ist ihrem Wesen nach fähig, sie zu verstehen. Die Mythologie ist der Widerschein der Natur im Geiste.

Den stärksten und tiefsten Eindruck machten die Gedanken der romantischen Mythologen auf Friedrich Schlegel, dessen ganze Weltanschauung und Ästhetik von nun an unter ihrem sichtbaren Einfluß steht. Er hatte ihnen ja selbst vorgearbeitet, indem er die Mythologie in das Zentrum des menschlichen Denkens und Dichtens gestellt hatte und die Wiedererweckung aller Mythologien zum Zweck der neuen Mythologie gefordert hatte. Sein Buch über die Weisheit der Indier hatte die Einheit aller Mythologie in einer göttlichen Uroffenbarung erkannt. Er hatte die Spuren des ursprünglichen Christentums in allen Mythologien entdeckt. Ihm war die religiöse Bedeutung der Mythologie aufgegangen, und er wollte alle Religion zur Mythologie machen. Aber er hatte

[1]) Vgl. Lotosblätter 1817, II, S. 211 ff. 260 f. u. o.

[2]) Asts Zeitschrift II, 1810, Heft 1.

[3]) Berlin 1812. Vgl. Novalis oben.

sich mit aller Entschiedenheit von dem Pantheismus abgewendet, in den die alte Mythologie allmählich versunken war. Der Pantheismus blühte nun in der romantischen Mythologie wieder üppig auf, und da ist es sehr eigentümlich, wie Friedrich Schlegel diesen Pantheismus der romantischen Mythologen nicht erkennen wollte und ihm durch eine charakteristische Wendung ihrer Ideen aus dem Wege ging.

Die neuen Ausgaben, welche Friedrich Schlegel von seinen älteren Schriften für die Gesamtausgabe seiner Werke machte, zeigen fast durchgängig die nun eingetretene Wirkung der romantischen Mythologen. In den Studien des klassischen Altertums, welche seine Jugendschriften zusammenfassen, betont er nun, daß er damals nur den künstlerischen Standpunkt einnehmen konnte, weil für das Ganze der Altertumswissenschaft nur durch die Wissenschaft der Mythologie eine befriedigende Grundlage geschaffen werden kann, und diese hat erst Creuzer in ihrer alten Würde wieder hergestellt.[1] Auch den skeptischen Untersuchungen von Friedrich August Wolf mangelt noch die tiefere und wissenschaftlichere Ansicht der Mythologie, welche allein erst eine wirklich genetische Geschichte der alten Sage und Poesie ermöglicht.[2] Als Schlegel sein Gespräch über die Poesie jetzt neu bearbeitete (die beiden Fassungen zeigen mit überraschender Vollständigkeit Anfang und Ende seines Weges), da weist schon der neue Titel: „Rede über die Mythologie und symbolische Anschauung“ auf den Durchgang durch Creuzers Symbolik und Mythologie hin. Hier wird nun immer die Symbolik neben die Mythologie gestellt und der Wunsch nach einer Symbolik der Natur und Poesie ausgesprochen. Auch Creuzers Definition von Symbol und Mythos macht sich Schlegel hier zu eigen, wenn er von der Symbolik der mystischen Hymnen sagt: hier ist das Symbol noch rein und streng in sich geschlossen, als einfache Hieroglyphe, und ist noch nicht in Sage ausgegangen oder zur mythischen Geschichte entfaltet.[3]

[1] Vorwort zum dritten Bande.

[2] III, S. 177.

[3] Vgl. dazu Creuzer, dritte Ausgabe IV, S. 702. Über den großen Eindruck der Symbolik auf Schlegel vgl. Boisserée I, S. 94 und Friedrich an A. W. Schlegel S. 561.

Die philosophischen Vorlesungen, insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes,[1]) wollten die höchste Poesie nur in dem vollen Urstrom der alten und ewigen Erinnerung in den alten Epen erkennen. In einem wahrhaft epischen Gedichte müßte selbst die alte Mythologie nicht mehr den Eindruck des Heidentums machen. Die Alten, die gegen ihre vaterländische Mythologie opponierten, erkannten selbst nicht ihren tieferen, symbolischen Sinn. Erst der gründlich gelehrten, geistvoll verstehenden und sinnig aufmerkenden Forschung der neuesten Zeit ist es gelungen, diese symbolische Grundlage der alten Mythologie, den Faden von Christentum und wahrer Gotteserkenntnis in allem Heidentum und allen Mysterien nachzuweisen. Denn die erste Religion war Christentum, und ihre Spuren sind überall in der Mythologie wahrzunehmen. Daher ist die Mythologie viel weniger gefährlich und weniger irrtümlich als der neuere Pantheismus der Naturphilosophie.

Schlegels Rezension von Rhode: Über den Anfang unserer Geschichte und letzte Revolution der Erde[2]) zeigt die eigentümliche Wendung, welche Schlegel von seinem christlichen Standpunkt aus der Auffassung der Symboliker gegeben hat. Es fehlt, so meint er hier, noch der Schlüssel, um all die Reichtümer der Altertumswissenschaft recht zu nutzen und das Rätsel der Vergangenheit zu deuten. Rhode wollte diesen Schlüssel im Zend-Avesta gefunden haben. Schlegel aber fand ihn in der Genesis des alten Testamentes. Rhode nahm eine Urreligion an, aus der alle Religionen des Altertums geflossen sind. Es war ein Heidentum, dem Gott und Natur noch eines waren. Dagegen protestiert nun der Gegner alles Pantheismus. Der Irrtum kann nicht der Wahrheit vorangegangen sein. Man kann in den alten, heidnischen Religionen den Begriff des wahren, übersinnlichen Gottes sehr bestimmt ausheben. Er ist — wenn auch polytheistisch verunstaltet — Kern und Seele des asiatischen Heidentums. Er bricht in den Mysterien der Griechen unverkennbar hervor. Das bedarf nach Creuzers großen Forschungen keines Beweises mehr. Alle Erkenntnis

[1]) Vorgetragen zu Dresden 1828, erschienen 1830.

[2]) Breslau 1819.

Gottes beruht aber auf unmittelbarer Erleuchtung, und solche wurde den Heiligen der Urwelt zuteil, wie die Schrift es bezeugt. So dienen Religion und Wissenschaft der gleichen Erkenntnis der Gottheit.

Friedrich Schlegel also erkannte jene Urreligion, aus der alle Mythologien hervorgegangen waren, nicht wie Creuzer und Görres in einem ursprünglichen Pantheismus, der in einen Polytheismus auseinanderging, sondern in der Bibel, welche die erste Offenbarung Gottes in ihrer ganzen Reinheit erhalten hat. Dies war auch Herders Anschauung in der ersten Urkunde gewesen.

Aber Schlegels durchweg symbolische Auffassung der Bibel weist wieder auf Creuzer hin. In der Symbolik der Bibel erkannte Schlegel die Quelle aller christlichen Kunst, welche durchaus symbolisch sein muß. Seine eigentümliche Wendung von Creuzers Symbolik und Mythologie führte ihn nun zu der endgültigen Fassung seiner Idee einer neuen Mythologie. Creuzer hatte nachgewiesen, daß jenes ursprüngliche Christentum die Formen der nationalen Mythologien angenommen hätte, daß also alle Mythologie den Geist des Christentums im Gewande des nationalen Mythos darstelle. Damit hatte Creuzer die beiden großen Tendenzen der Romantik: Christentum und Nationalität zusammengefaßt und die Möglichkeit ihrer unmittelbaren Durchdringung gezeigt. Darauf baute Friedrich Schlegel seine neue Mythologie.

Er tat es in den Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur, welche alles zusammenfassen, was er an historischen und philosophischen, religiösen und ästhetischen Ideen in sich verarbeitet hatte. Ihr Zentrum ist die Idee einer symbolischen Mythologie, auf die sich alles in ihnen bezieht.

Schlegel empfand, wie einst schon Goethe und Schiller, die arge Lücke, daß in unseren Theorien meistens nur von den Formen der Poesie gehandelt wird, was doch bei weitem nicht zureichend ist. Eine Theorie von dem der Dichtkunst angemessenen Inhalt gibt es noch kaum, ungeachtet eine solche für ihre Beziehung auf das Leben doch ungleich wichtiger wäre. Schlegel wollte mit seinen gegenwärtigen Vorträgen eine solche Theorie aufstellen. Er tat es, indem er nach Creuzers Vorbild die christlichen und nationalen

Tendenzen der Romantik zusammenschmolz: die Dichtkunst kann nur im Boden des Christentums und der Nationalität Wurzel schlagen. Die erste und ursprüngliche Bestimmung der Poesie ist: die einem Volke eigentümlichen Erinnerungen und Sagen zu bewahren und zu verschönern und eine große Vergangenheit verherrlicht im Andenken zu erhalten, wie es in den Heldengedichten geschieht, die sich an die Mythologie schließen. Denn aus der Sage geht die Dichtung wie aus ihrer Wurzel hervor. Die Sage bildet die materielle Grundlage und den sichtbaren Körper der Poesie. In diesen irdischen Stoff aber soll die übersinnliche Welt eingehüllt sein. Denn die Poesie soll an und für sich nur das Göttliche und Ewige darstellen. Aber ganz ohne Hülle vermag sie dies nicht. Die nationale Sage bietet ihr das Gewand dazu. So kann sich das Christentum mit der nationalen Sage zu einer neuen Mythologie verschmelzen.

Konnte doch selbst die heidnische Mythologie, obwohl noch sinnlich gestaltet, doch wie in der geistigen Verklärung eines den höheren Sinn aller göttlichen Geheimnisse ahnenden Gefühls erscheinen.

Es ist der Gang der griechischen und aller Poesie in ihrem Verfall, daß sie zu Gegenständen kommt, die der Poesie eigentlich fremd sind. Das Drama stieg von der Mythologie zum gewöhnlichen Leben herab. Das Epos wurde zum Lehrgedicht. Ein Lehrgedicht aber ist nur berechtigt — so sagte Friedrich Schlegel in deutlicher Anlehnung an Herder —, wenn noch eine Mythologie die sichtbare Welt mit ihren Gestalten und Fabeln bevölkert und die gesamte Wirklichkeit zur Poesie erhebt. Das Drama muß auf der Grundlage nationaler Erinnerung ruhen. Daher konnten auch die Römer keine dramatische Dichtung haben. Am leichtesten wird noch in der epischen Form aus der Heldensage eines Volkes etwas in die eines anderen verpflanzt, da sich so viel Verwandtes und Ähnliches in den Sagen der Völker findet. Diese seltsame Übereinstimmung deutet auf einen gemeinsamen Ursprung hin. Schwer dürfte es freilich sein, den verlorenen Zusammenhang der epischen Sagen nicht nur kritisch aus einer Wurzel herzuleiten, sondern das Ganze auch wirklich in Poesie zu umfassen und von neuem lebendig zu gestalten.

Der Kampf des Christentums mit der poetischen Mythologie ist der denkwürdigste Geisteskampf der Menschheit gewesen. Aber das Christentum kam nicht ohne Vorbereitung. Seine Keime lagen schon in den orientalischen Religionen. Das alte Testament zeigt, daß die wahre Religion der Urwelt nicht Naturdienst, sondern echtes Christentum war: eine Religion der Natur, die aber nicht die Natur selbst, sondern Christus in der Natur verehrte.[1] Die Form des Vortrags ist durchgängig symbolisch, wie es in der Darstellung des Göttlichen nicht anders sein kann. In der persischen und indischen Mythologie zeigen sich noch die deutlichen Spuren der ursprünglichen Wahrheit.[2] Auch die Edda ist von einem echt christlichen Naturgefühl beseelt.

Das Christentum und das Naturgefühl des Nordens: das waren die Elemente, aus denen die neue Welt hervorging. Das nordische Naturgefühl wurde durch das Licht des Christentums verklärt. Das neue Testament ist von demselben Geiste der Allegorie belebt, wie das alte Testament. Dadurch wurde es das Urbild und die Quelle aller christlichen Kunst. Eine unmittelbare Darstellung des Christentums ist freilich unmöglich. Den Geist der Poesie erhielt denn auch das neuere Europa aus der nordischen Quelle. Denn die dichterische Kraft der nordischen Götterlehre erhielt sich in der romantischen Poesie des Mittelalters. Ihre Ähnlichkeit mit persischen Dichtungen ist auf eine ursprüngliche Verwandtschaft zwischen der nordischen und persischen Götterlehre zurückzuführen.

Dante versuchte eine unmittelbare symbolische Darstellung des Christentums. Der symbolische Geist der Bibel machte sie für die Kunst und Poesie des Mittelalters und der neueren Zeit zu dem, was Homer für das Altertum gewesen war: Quelle, Norm und Ziel aller bildlichen Ansichten und Dichtungen. Aber selbst Dante ist es nicht gelungen, Poesie und Christentum in vollkommene Harmonie zu setzen. In den skandinavischen Dichtungen des Mittelalters aber bekam die alte Götterlehre wieder ihre innere Wahrheit und Bedeutung.

---

[1] Vgl. Schelling und Oehlenschläger.

[2] Die Polemik gegen den Pantheismus ist [illegible] ist — wohl aus kirchlichen Absichten — hier etwas gemildert.

Daher hat die nordische Behandlung der Nibelungen vor dem deutschen Heldengedichte den Vorrang.

Die heroische Poesie setzt eine Nation voraus, die eine Mythologie hat. Das Drama nicht. Denn es soll das Geheimnis der unsichtbaren Welt im irdischen Dasein enthüllen. So hat Calderon die dramatische Dichtung aufgefaßt. Das ist der eigentümliche Charakter der christlichen Dichtkunst: daß ihr überall eine heidnische und nie ganz vergessene Poesie voranging, und daß sie selbst dagegen der natürlichen Grundlage einer eigenen und eigentümlichen Mythologie entbehrte. Man suchte nun die Übereinstimmung zwischen Christentum und Poesie auf zwei Wegen zu erreichen. Man ging vom Christentum aus und suchte eine Welt und Natur umfassende Symbolik zu entwickeln, welche an die Stelle der heidnischen Mythologie treten konnte. Indessen ist dieses Streben wohl für die Malerei, aber niemals ganz für die Poesie gelungen. Der andere Weg geht von der Sage, der Legende, ja selbst von der heidnischen Mythologie aus, wenn sie eine höhere Deutung und geistige Umwandlung zuläßt, und steigert diese Einzelheiten bis zur christlich-symbolischen Schönheit. Das ist das Merkmal der romantischen Dichtkunst, deren herrlichster Meister Calderon ist. Als lebendige Sagenpoesie unterscheidet sich also die romantische Dichtkunst von der blos allegorischen Gedankenpoesie. In diesem weiteren Sinne sollte alle Poesie romantisch sein. Und in der Tat sind die homerischen Gesänge, die orientalischen und nordischen Dichtungen durchaus romantisch. In dieser christlichen Dichtkunst aber ist wieder vereinigt, was bei den Alten geschieden war: die strenge Symbolik der Mysterien und die eigentliche Mythologie. Denn die romantische Sage ist nur die Form des christlichen Geistes. Alles ist in dieser Dichtkunst durch und durch symbolisch.

Miltons Epos mußte wiederum scheitern, weil es die mystischen Geheimnisse der christlichen Religion selbst zum Gegenstande wählte. Auch Klopstocks Messias leidet unter dieser Unmöglichkeit. Aber mit Klopstock begann der Aufschwung der deutschen Dichtung. Denn ein erhabener Begriff von einer neuen und besonders deutschen Poesie lag in seinem Geiste. Zu diesem großen Entwurf stellte er die

äußersten Endpunkte hin: das Christentum und die nordische Mythologie, die beiden Hauptelemente aller neueren Geistesbildung und Dichtkunst. Der Weg, den er einschlug, das Christentum ästhetisieren und die Mythologie in die lebendige Poesie einzuführen, war freilich nicht der rechte Weg. Dann kam Herder.

Man könnte Herder den „Mythologen unserer Literatur" nennen, wegen seines allgemeinen Sinnes für Poesie und der Gabe, die alte Sage zu empfinden. Aber es fehlte ihm an philosophischer und religiöser Tiefe. Als Kenner und Deuter aller Phantasie hat er den Sinn für Sage und Mythologie erregt, aber den eigentlichen Sinn der Mythologie und alten Symbolik wirklich zu erschließen und die Grundlage der göttlichen Wahrheit darin wieder hervorzuziehen, ist nur durch ein tieferes Verständnis der Philosophie und Religion möglich. Ohne dieses leitende Licht aber führt das Studium der Sage und Mythologie nur zu einem wissenschaftlichen Phantasieren nach unbestimmten Gefühlen. Das ist um so mehr zu beklagen, als Herder in seiner früheren Zeit auf dem besten Wege war, in der ältesten Offenbarung den Schlüssel aller Sage und Mythologie zu finden.

Das ist denn auch die zentrale Idee dieser Vorlesungen: die ursprüngliche Offenbarung, welche sich in der Bibel rein erhalten hat, ist die allen Zeiten und Nationen gemeinsame Quelle des Denkens und Dichtens. Alle Mythologien sind nur die Strahlen dieses einen Lichtes der höchsten Erkenntnis. Aber sie selbst geht an und für sich über jede Darstellung hinaus. Daher kann sie nur in der sinnlichen Form des nationalen Mythos erscheinen. Die neue Mythologie soll die Darstellung des Christentums im Gewande der nationalen Mythologie sein.

Schlegels Auffassung der nordischen Mythologie scheint durch die Darstellung dieser Mythologie in der Mythengeschichte von Görres bestimmt worden zu sein. Görres hatte hier, was Wilhelm Grimm gebührend anerkannte, die Naturbedeutung der nordischen Mythologie zum erstenmal ins rechte Licht gerückt. Naturdienst war die älteste Religion des Nordens. Schlegel mußte nun freilich jeden Naturdienst als heidnischen Pantheismus verdammen, und darum wandelte er

Görres' Anschauung für seine eigenen Zwecke um. Das tiefe Naturgefühl und die Naturverehrung in der Edda war eine geistige Verehrung der Naturgeister und Naturkräfte. Sie suchte, gleich der persischen Mythologie, unter der materiellen Hülle der Natur das göttliche Grundwesen. Ein solch geistiger Glaube war dem Materialismus der griechischen Mythologie ganz fremd. Die Edda hat auch ihre hohe Einheit vor der griechischen Mythologie voraus, der es an einem rechten Schlusse fehlt. Gräters Lehre macht sich geltend. Die Edda ist ein zusammenhängendes Natur- und Heldengedicht. Auch ist sie sittlicher als die klassische Götterlehre und kommt den Wahrheiten des Christentums bedeutend näher.

Die Frage ist: ob sie als deutsch-nationale Mythologie gelten kann. Friedrich Schlegel beantwortete die Frage wie die Brüder Grimm: Odins Götterlehre war dem nördlichen Deutschland und Skandinavien gemeinsam. In Deutschland wurde sie durch das Christentum vertilgt, während sie sich in Skandinavien erhalten konnte. Das nordische Naturgefühl ist die Wurzel, aus der das Gebilde des abendländischen Geistes erwuchs. Die deutsche Mythologie ist verklungen. Aber ihr Geist lebt in allem fort, was wir romantisch nennen. Die Quelle der Romantik fließt noch heute in der Edda. Ihr Geist lebt im Liede der Nibelungen wie im Heldenbuch und aller Ritterpoesie. An Tiefe der Bedeutung und Ahnung der Natur aber steht die nordische Edda über dem deutschen Nibelungenliede, weil sie den Geist der Mythologie in seiner ursprünglichsten Reinheit erhalten hat. Indessen bleibt die Edda an sich immer noch mehr ein Studium, als Gegenstand des unmittelbar poetischen Genusses. Es bedarf noch der vermittelnden Dichter, welche die geheimnisvollen Sagen dem Gefühl und der Phantasie nahe zu bringen wissen. Solcher Wegweiser zur Edda kann sich Dänemark rühmen, und wir selbst haben jetzt einen deutschen Skalden: Fouqué.[1])

[1]) Schlegel verfolgte mit seinem Deutschen Museum den Hauptzweck, zur Verbreitung und Würdigung der altnordischen Dichtkunst, Sage und Götterlehre beizutragen. Er bat Öhlenschläger, der ihm als Wegweiser zur Edda diente, um Beiträge. Aber Öhlenschläger schwieg auf diese Aufforderung still. Vgl. seine Lebenserinnerungen III, S. 119. Im Deutschen

Die Edda ist also nur die eine Quelle der neuen Poesie. Ihre zweite Quelle ist das Christentum. Klopstock hat diese beiden mythologischen Endpunkte unserer Bildung nebeneinander hingestellt. Aber die neue deutsche Poesie kann nur aus ihrer Vereinigung hervorgehen. Die neue Mythologie wird den Geist des Christentums im Gewande der nationalen Sage zur Erscheinung bringen.[1]

So hat Creuzers Symbolik und Mythologie, welche den Geist des Christentums in den nationalen Mythen nachwies, Friedrich Schlegels Idee einer neuen Mythologie zu ihrer endgültigen Fassung gebracht. Sie hat in Richard Wagners Dichtungen eine Art Verwirklichung erhalten.

§ 4. Schellings letzte Periode.

Neben Friedrich Schlegel hatte Schelling die Idee einer neuen Mythologie aufgestellt. Auch Schelling konnte ihr nun durch Creuzers Symbolik und Mythologie eine neue Grundlage geben.

Schelling selbst hatte Creuzers mythologische Forschungen angeregt. Was Creuzer an mystischer Bedeutung in der alten Mythologie zu erkennen meinte, das war zum guten Teil Schellings Naturphilosophie. Es war sehr natürlich, daß Schelling nun an Creuzers Symbolik weiterbaute. Schon zu Ende des Jahres 1811 begann Schelling die Weltalter drucken zu lassen. Aber er zog das schon angezeigte Werk, das auch Goethe sehnsüchtig erwartete, aus unbekannten Gründen wieder zurück. Erst nach seinem Tode ist ein späteres Bruchstück davon bekannt geworden. Schelling ist vielleicht niemals einer auch formalen Erneuerung der alten Kosmogonie und Theogonie so nahe gekommen wie hier. Er hatte sich von der Wissenschaft „die wahre Vorstellung" gebildet, daß sie die Entwicklung des urlebendigen, ältesten Wesens ist, die sich in

---

Museum erschienen: Nordische Sagen von Fouqué, eine Abhandlung Schlegels über die nordische Dichtkunst, und Hertha, deutsche Mythe von Loebell.

[1] Vgl. außer der Geschichte der alten und neuen Literatur die Vorlesungen über die neuere Geschichte XI, S. 41 f., 51, 93 f., 99 f. Über nordische Dichtkunst X, S. 65–100. Philosophie der Geschichte, elfte Vorlesung. Briefe an Fouqué, S. 309 f.

ihr darstellt. Also soll die Wissenschaft nun auch die Form der Objektivität suchen. „Was hält sie zurück die geahndete goldne Zeit, wo die Wahrheit wieder zur Fabel und die Fabel zur Wahrheit wird?“ Darin liegt die wahre Vereinigung der Philosophie mit der Natur, die letzte Folge einer Naturphilosophie. Zu einer solch objektiven Darstellung der Wissenschaft wollen die Weltalter vorbereiten. „Vielleicht kommt der noch, der das größte Heldengedicht singt, im Geist umfassend, wie von Sehern der Vorzeit gerühmt wird, was war, was ist und was sein wird.“

Das sind die Weltalter: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Welt. Schelling kam über den Anfang nicht hinaus. Das ewige Leben der Gottheit offenbarte sich aus Sehnsucht in der Zeit. Die drei aufsteigenden Potenzen des göttlichen Lebens äußerten sich in den drei aufsteigenden Stufen der Welt, welche sind: Natur — Geisterwelt und die beide unter sich und mit Gott verbindende Weltseele. Eine ewige Bewegung, dem Feuer zu vergleichen, geht von der untersten bis zur obersten Potenz und bis zu Gott. Denn aus Sehnsucht nach dem Höheren zieht jede Potenz durch einen unwiderstehlichen Zauber die höhere Potenz an sich. So bindet eine allgemeine Magie die Natur zusammen. Ihre Bewegung ist eine unablässige Theurgie, denn der Sinn und Zweck aller Theurgie ist: die Gottheit gegen das Untere herabzuziehen und gleichsam die leitende Kette herzustellen, durch die sie vermocht würde, in die Natur zu wirken.

Gleichzeitig etwa mit dieser Gott- und Weltfabel schrieb Schelling seine mythologische Abhandlung über die Gottheiten von Samothrake, die er als Beilage zu den Weltaltern ausgab.[1]) Schelling wollte das samothrakische System der allgemeinen Untersuchung zum Grunde legen. „Denn wie gemacht zum Schlüssel aller übrigen ist durch hohes Alter wie durch Klarheit und Einfachheit ihrer Umrisse die Kabirenlehre.“ Die Wahrheit ist: Schelling hat die Grundideen der Weltalter bis auf den letzten Rest und mit wörtlicher Über-

[1]) Der Herausgeber des Weltalterbruchstücks leugnet unbegreiflicher Weise den Zusammenhang dieser beiden Schriften. Vgl. Vorwort zu Bd. VIII

einstimmung in die samothrakische Kabirenlehre hineingedeutet.

Creuzer hat die tiefe Bedeutung der samothrakischen Mysterien und den Ursprung des griechischen Cereslienstes in ihnen ergründet. Die Kabiren sind die Mächtigen, dei potentes, also kosmische Potenzen. Sie stammen von Hephästos, der das zeugende Feuer ist. Sie stehen im Verhältnis der Emanation zueinander. Aus der obersten Potenz, welche Einheit und Quelle der Götter und der Welt ist, entsteht die weltzeugende Zweiheit der Kabiren. Die erste Einheit und Quelle von allem ist bei den Griechen Ceres, das erste Wesen, die Zauberin, welche das Kleid der Sterblichkeit webt. Nun hat sich ja Creuzer seine Potenzenlehre ganz gewiß erst nach Schellings Philosophie gebildet, in der die Potenzen schon früher eine mystische Rolle spielten. Aber ebenso gewiß ist es, daß nun Schelling sein Weltaltersystem im Spiegel der durch Creuzer gedeuteten Mysterien von Samothrake zu erkennen glaubte. Er konnte hier alles finden: die kosmischen Potenzen, das zeugende Feuer, den magischen Zauber, die Einheit und die Zweiheit des göttlichen Wesens. Mit dem vorgefaßten Glauben, daß hier eine wirkliche Übereinstimmung vorliege, ging er an das von Creuzer dargebotene Material heran und fand nun begreiflicher Weise noch weitere und höchst überraschende Gleichheit. In den Namen aller kabirischen Potenzen liegt schon der Begriff des Zaubers. Ceres ist die Sehnsucht, der Hunger und darum auch der Zauber. Denn als der Hunger nach Wesen, der das Innerste der ganzen Natur ist, ist sie die bewegende Kraft, durch deren unablässiges Anziehen aus der ersten Unentschiedenheit alles wie durch Zauber zur Wirklichkeit oder Gestaltung gebracht wird. Allen weiblichen Gottheiten überhaupt liegt der Begriff des Zaubers zu Grunde. So verähnlichte Schelling, meist durch höchst gewagte Etymologien, die Kabirenlehre seiner eigenen Philosophie.

Aber es bedurfte noch einer radikalen Wendung. Er gestand es Creuzer zu, daß sein Werk durch höhere Ideen im Verein mit umfassender Gelehrsamkeit den Weg für eine tiefere Erkenntnis der ganzen Mythologie gebrochen habe. Er räumte ihm ein, daß seine Ceresdeutung die ersten Mittel

zu der Ansicht seiner gegenwärtigen Abhandlung gegeben habe. Aber Creuzer hatte allen seinen Erklärungen die Emanationstheorie zu Grunde gelegt, und diese läßt sich nur höchst gewalttätig dem Altertum aufdrängen. Sie verträgt sich auch nicht mit menschlicher Denkweise. Denn den Ausflüssen der höchsten Gottheit vermag man nicht seine Verehrung zuzuwenden. Ganz anders verhält es sich, wenn die verschiedenen Götter nicht abwärts gehende Ausflüsse einer obersten Gottheit, wenn sie vielmehr Steigerungen einer untersten Kraft zu einer höchsten Persönlichkeit sind. Dann sind sie wie Glieder einer vom Tiefsten zum Höchsten aufsteigenden Kette, dann, weil sie dem Menschen Mittler sind zwischen ihm und der höchsten Gottheit und nur Boten und Verkündiger des kommenden Gottes, erklärt und rechtfertigt sich ihre Verehrung. Eine solche Verkettung gottwirkender, theurgischer Naturen, die zu einem überweltlichen Gotte führen, ist das System der samothrakischen Kabiren: das Tiefste (und nicht das Oberste, wie Creuzer lehrte) ist Ceres, deren Wesen Hunger und Sucht ist, und die der erste und entfernteste Anfang alles wirklichen und offenbaren Seins ist. Die nächste Gottheit: Proserpina, Wesen oder Grundanfang der sichtbaren Natur. Dann: Dionysos, Herr der Geisterwelt. Über Natur und Geisterwelt das die beiden sowohl unter sich als mit der überweltlichen Gottheit vermittelnde Prinzip: Kadmilos oder Hermes. Über diesen allen der gegen die Welt freie Gott, der Demiurg. Aber nicht einzeln, sondern nur in ihrer unauflöslichen Folge und magischen Verkettung üben diese theurgischen Kräfte den Zauber aus, durch den die überweltliche Gottheit in die Wirklichkeit gezogen wird. Darstellung des unauflöslichen Lebens selbst, wie es in einer Folge von Steigerungen fortschreitet, Darstellung der allgemeinen Magie und der im ganzen Weltall immer dauernden Theurgie, durch welche das Unsichtbare, ja Überwirkliche unablässig zur Offenbarung und Wirklichkeit gebracht wird, das war ihrem tiefsten Sinn nach die heilig geachtete Lehre der Kabiren. Ein aus ferner Urzeit geretteter Glaube, der reinste und der Wahrheit ähnlichste des ganzen Heidentums.

So hat Schelling nun endlich die Mythologie gefunden,

in der er seine eigene Weltanschauung zur mythologischen Form bringen konnte.[1])

Diese mythologische Abhandlung enthält bereits den Keim zu Schellings Vorlesungen über die Mythologie, denen die Philosophie der Offenbarung folgte. Beide wurden erst nach seinem Tode herausgegeben. Aber sie waren schon durch unberechtigte Auszüge und Mitteilungen bekannt geworden.

Indem Schelling seine eigene Potenzenphilosophie in die samothrakischen Mysterien hineindeutete, sprach er ihnen eine Wahrheit zu, die über ihre rein symbolische Bedeutung hinausging. Wie die Stufenfolge der innerweltlichen Potenzen zu der durch sie zur freien Persönlichkeit sich entwickelnden Gottheit hinaufführt, so bringen die von Daseinssehnsucht zur Weltseele aufsteigenden Götter den außerweltlichen Gott, dessen Verkündiger sie sind, zur Wirkung und Offenbarung. Die heidnische Mythologie ist der Weg zur wahren Gotteserkenntnis, ihre Vorstufe und ihre Begründung. Das ist die Folge, wenn in jenen Mysterien der zum Bewußtsein gekommene Sinn der Mythologie begriffen wird. Das Problem war: die erkannte Gleichheit der Gottheitsentwicklung in der Natur und in der Mythologie philosophisch zu erklären. Hier mußte der Schlüssel zu aller Mythologie liegen. Dieses Problem löste die Philosophie der Mythologie, indem sie die Mythologie als den im menschlichen Bewußtsein sich notwendig wiederholenden Naturprozeß darstellte.

Die Mythologie ist nicht Poesie und nicht Philosophie, überhaupt nicht Erfindung, weder eines einzelnen noch eines

[1]) Schelling sandte seine Abhandlung mit einem fast demütigen Briefe an Creuzer, der sie in den Heidelberger Jahrbüchern höchst anerkennend beurteilte. Die Rezension erschien auch mit anderen einzeln gedruckt und etwas verändert in der zweiten Ausgabe der Symbolik II, S. 303, Heidlbg. Jahrb. 1817, Nr. 47. Creuzer rühmte besonders die Verbindung des philosophischen und philologischen Geistes und freute sich der völligen Übereinstimmung in den drei Hauptsätzen: das Anerkennen einer reinen Gotteserkenntnis, aus der alle heidnische Götterlehre entsprang. Daß über Einheit und höheren Sinn der griechischen Mythologie der Orient befragt werden müsse. Daß Magie und Theurgie sich schon sehr früh mit den religiösen Äußerungen der Menschheit verschlungen haben. — Goethe hat die Kabirenlehre Schellings mit feiner Ironie in der klassischen Walpurgisnacht verspottet.

Volkes. Sie ist — wie Creuzer dargetan hat — Religion und als solche für Wahrheit gehalten worden. Aber sie ist nicht, wie Creuzer meinte, Entstellung eines ursprünglich offenbarten Monotheismus. Das ursprüngliche Einheitsbewußtsein der Menschheit, das auf dem Glauben an einen allgemeinen und gemeinschaftlichen Gott beruhte, war nicht ein positiver, sondern nur relativer Monotheismus, der in sich schon die Möglichkeit eines ihm folgenden Polytheismus barg. Er war selbst der Anfang einer sukzessiven Göttervielheit, in der ein Gott nach dem andern sich des menschlichen Bewußtseins bemächtigt. Diese Sukzession von mythologischen Vorstellungen hat sich wirklich im Bewußtsein ereignet. Die Mythologie als Göttergeschichte war ein Erlebnis und eine Erfahrung. Sie entstand durch einen notwendigen Prozeß und ist selbst dieser notwendige Prozeß, dem das Bewußtsein unterworfen war. Die Götter, deren Folge sogar notwendig ist, sind tautegorisch. Sie bedeuten nur was sie sind: wirklich im Bewußtsein existierende Wesen. Das menschliche Bewußtsein selbst ist der wahre Sitz und das erzeugende Prinzip der Mythologie, welche danach ein theogonischer, gottwirkender Prozeß ist.

Dieser theogonische Prozeß ist subjektiv. Aber die Ursachen und also auch die Gegenstände der mythologischen Vorstellungen sind die wirklich und an sich theogonischen Mächte, nicht blos vorgestellte Potenzen, sondern die Potenzen selbst. Diese theogonischen Mächte, welche das Bewußtsein bewegen und deren Sukzession eben der mythologische Prozeß ist, haben das Bewußtsein selbst als Ende der Schöpfung geschaffen. Zu ihm als Ziel wirkten sie zusammen, welche zuvor durch Spannung und gegenseitige Ausschließung die Welt als Erscheinung wirkten. Denn der Zweck, warum sich Gott durch seine Potenzen in der Welt verwirklicht, ist das gottsetzende Bewußtsein, durch welches der gottaufhebende Weltprozeß wieder zur Einheit Gottes umgewendet ist. Die im Bewußtsein wieder aufstehenden und als theogonisch sich erweisenden Mächte sind also die welterzeugenden Potenzen selbst. Der Naturprozeß wiederholt sich als theogonischer Prozeß im Bewußtsein. Die gleichen Mächte durchlaufen nach dem gleichen Gesetze in Natur und Mythologie die

gleichen Stufen. Dadurch erklärt sich auch die durchgängige Beziehung der Mythologie auf die Natur und die Verwandtschaft der Mythologien. Und dadurch wird die Darstellung des mythologieerzeugenden Prozesses gleichsam eine höhere Naturphilosophie.

Die Mythologie hat als der absolute Weltprozeß allgemeine Bedeutung und objektive Wahrheit. Nicht im einzelnen Momente, sondern als Ganzes. Denn die sukzessive Wiedervereinigung der gespannten Potenzen ist die sich wieder herstellende und dadurch verwirklichende Wahrheit. Das Ende des Prozesses ist der wirklich entstandene, damit aber auch verstandene und dem Bewußtsein gegenwärtige Monotheismus. Das ist auch der Zweck des theogonischen Prozesses im Bewußtsein, wie das gottsetzende Bewußtsein selbst der Zweck des Naturprozesses war. Das Urbewußtsein war ganz im Wesen Gottes versunken, es war nicht Offenbarung, noch Erkenntnis, sondern als Zweck der Schöpfung Notwendigkeit. Es hatte Gott an sich nicht als Gegenstand vor sich. So mußte das Streben entstehen, dieses notwendige Verhältnis zu Gott in ein freies Verhältnis, ein Wissen von Gott zu verwandeln. Das war der Grund des Sündenfalls, mit dem der mythologische Prozeß beginnt. Selbst wirklich geworden fällt der Mensch dem Gott in seiner Wirklichkeit, d. h. in seinen zertrennten Potenzen anheim. Sind diese im Bewußtsein wieder zur Einheit geworden, so ist diese gewordene und damit verstandene Einheit auch ein mit Bewußtsein erlangter Monotheismus, und der Mensch steht dem erkannten Gotte frei gegenüber. Dazu also muß das Schöpfungsprinzip, das mit dem gottsetzenden Bewußtsein zur Ruhe kommen sollte, noch einmal den ganzen Prozeß der gespannten und zur Einheit kommenden Potenzen durchlaufen. Es war dem menschlichen Bewußtsein als Möglichkeit eingegeben, und des Menschen Abfall war, daß er es wieder in Wirkung setzte, um wie Gott zu sein und dadurch zur freien Gotteserkenntnis zu kommen. Wie Gott selbst nur durch seine Verwirklichung in der Stufenfolge der Potenzen zur freien Persönlichkeit wird, so muß auch das Bewußtsein erst den notwendigen Prozeß der Theogonie durchmachen, um sich zur Freiheit durchzuringen.

Schelling hat sich tatsächlich zur Aufgabe gemacht, den Streit und die Spannung der theogonischen Potenzen, welche sich gegenseitig ausschließen, ohne doch auseinander zu können, weil sie in der Wesenheit Gottes verkettet sind, in der Mythologie als den wirklichen Inhalt der mythologischen Vorstellungen von dem Kampf und der Folge der Götter nachzuweisen.

Die Stufenfolge der Potenzen wird durch die Stufenfolge der einzelnen Mythologien dargestellt. Die Stufenfolge der ägyptischen, indischen und griechischen Mythologie durchläuft in ihrer Gesamtheit den allgemein mythologischen Prozeß. In den Mysterien der Griechen erfaßte das Bewußtsein den Sinn des mythologischen Prozesses. Dadurch gewann es hier zuerst ein freies Verhältnis zu seinen Göttern, und damit war auch erst die Möglichkeit ihrer poetischen Verklärung und der Poesie überhaupt gegeben. So endeten die Götter, welche nicht in der Poesie ihren Ursprung hatten, schließlich doch in der Poesie.

Die griechischen Mysterien führen unmittelbar an die christliche Offenbarung heran. Denn jetzt war das menschliche Bewußtsein in dem Zustande der Freiheit, der es für die Offenbarung empfänglich machte. Die Mythologie ist die Voraussetzung und Begründung der Offenbarung, wie der Irrtum die Wahrheit und wie die Natur das Übernatürliche begründet. War Gott in der Mythologie als verwirklichte Natur erschienen, so offenbarte er sich nun in seiner übernatürlichen Wesenheit. War die Mythologie ein notwendiger Prozeß des Bewußtseins, so ist die Offenbarung die Folge eines absolut freien Willens und Erkennens. Nie hätte nur eine Vorstellung des Bewußtseins das vor dem Abfall gewesene Verhältnis zu der wesentlichen Gottheit auf höherer Stufe wieder herstellen können. Der wirkliche Vorgang der Offenbarung konnte es. Das Christentum hat historische Wahrheit und nicht nur, wie die Mythologie, eine Wahrheit des Bewußtseins. Es ist nicht Mythologie. Aber beide, Mythologie und Christentum, müssen als reale, durch einen wirklichen, hier natürlichen, dort übernatürlichen Vorgang entstandene Religionen die gleichen Elemente und Prinzipien enthalten, hier von natürlicher, dort von göttlicher Bedeutung. Die

christliche Dreieinigkeit ist die in der Wesenheit Gottes verkettete Einigkeit der drei göttlichen Personen.

Über den wirklichen Religionen der Mythologie und Offenbarung steht aber eine dritte Religion, welche durch sie begründet ist. Die Offenbarung befreite die Menschheit von der blinden und notwendigen Religion. Dadurch wird die freie, geistige, die philosophische Religion der freien Einsicht und Erkenntnis, die Vernunftreligion der Zukunft, vermittelt und ermöglicht.

Die Philosophie der Mythologie sollte die (nachträgliche) Grundlage für die Philosophie der Kunst bilden, welche sich mit den Gegenständen der Darstellung zu beschäftigen hat und eine ursprüngliche, auch den Stoff erzeugende Poesie fordern muß. Wenn nun auch die Mythologie nicht aus Dichtkunst entstanden ist, so verhält sie sich doch zu allen späteren, freien Hervorbringungen als eine solch ursprüngliche Poesie. Die griechische Kunst verdankt ihre Größe den notwendigen Gegenständen ihrer Mythologie. Denn nur der ewige und notwendige Inhalt hebt auch die Zufälligkeit des Kunstwerks auf, und jedes Kunstwerk muß den Eindruck der Notwendigkeit machen. Je mehr aber die an sich poetischen Gegenstände verschwinden, desto zufälliger wird die Poesie. Die Philosophie aber zeigt erst die Möglichkeit wirklicher Wesen, die zugleich Prinzipien, nicht blos bedeuten, sondern sind. Das Heidentum freilich ist uns innerlich fremd. Die Romantik hatte nicht das Recht, von einer christlichen Kunst zu reden. Denn noch war das Christentum nicht verstanden. Erst Schelling glaubte mit seiner christlichen Philosophie das Licht gebracht zu haben. Diese wieder aufstehende Philosophie ist bestimmt, ein neues Zeitalter der Poesie herbeizuführen, indem sie ihr — nicht eine christliche Mythologie, aber die großen Gegenstände zurückgibt, an welche unsere Zeit den Glauben verloren hat.

§ 5. Die Wirkung auf die Dichtkunst.

Ein Dichter, der zum Katholizismus übergetretene Eduard von Schenk widmete dem Philosophen der Mythologie und Offenbarung einen Teil seiner Schauspiele.

Natur und Dichtung, Wahrheit mit dem Schönen,
Die neue Kunst vermählen mit der alten,
War Goethes Streben, und Er hat's errungen!
Gott und Natur im Geiste zu versöhnen,
Das neue heil'ge Dogma mit dem alten
Erhabnen Mythos: das ist Dir gelungen.

Aber Schellings Hoffnung, daß sich auf seiner Philosophie der Mythologie und Offenbarung eine neue Dichtkunst aufbauen würde, hat sich nicht erfüllt.

Dagegen hat die mystische Symbolik der romantischen Mythologen eine nicht unbedeutende Wirkung auch auf die lebendige Dichtkunst ausgeübt.[1]

Die Mythologie, welche von den Klassikern ihrer schönen Form wegen so gern behandelt worden war, hatte nun ihre eigentlich romantische Bedeutung enthüllt. Daher erwies sie sich als fähig, den Geist der Romantik in ihren Formen zur poetischen Darstellung zu bringen. Dabei gab es keinen Unterschied mehr zwischen der klassischen und romantischen

---

[1]) Auch in der Kunst und dem Kultus der Kirche zeigten sich die Wirkungen der romantischen Mythologen. Die hohe Bedeutung der Symbole für die Religion hatte sich neu herausgestellt. Den Werken von Creuzer und Görres folgten christliche Symboliken, welche auch dem protestantischen Volke den ihm allzu lange entzogenen Anblick der christlichen Sinnbilder wieder verschaffen wollten, indem sie auch der Kunst die Quellen der christlichen Symbolik in wissenschaftlicher Weise eröffneten. Schleiermacher selbst arbeitete auf einen neuen Kultus hin, der mit der Union der protestantischen Kirchen seit 1817 eingeführt wurde. Freilich konnte sich Schleiermacher mit der neuen Liturgie, welche der romantische König in Potsdam einführen ließ, nicht einverstanden erklären. Zu diesem neuen Kultus wünschte der König auch die Ausmalung der Kirche. Die Schlegels hofften, daß Philipp Veit den Auftrag für diese „Symbole des gemilderten Protests" erhalten würde. Vgl. Dorothea II, S. 413 f. In seiner großen Abhandlung über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819 sprach Friedrich Schlegel seine große Freude darüber aus, daß sich in Deutschland sogar die Protestanten geneigt zeigten, ihre Kirchen durch Bilder der Andacht zu verschönern. Die antikische Nachahmerei ist seit den Aufschlüssen einer tieferen Erkenntnis von der eigentümlichen Größe und wahren Wesenheit der alten heidnischen Kunst ihres eigenen Gegenstandes schon nicht mehr mächtig geblieben.' Die Hauptsache ist freilich, daß die christlichen Gegenstände nicht menschlich und natürlich, sondern symbolisch behandelt werden. W. A. 6, 204 ff.

Mythologie. Denn jede Mythologie hatte sich als mystische Symbolik einer göttlichen Unendlichkeit erwiesen, und in jeder Mythologie war der Geist des Christentums hervorgetreten.

Adam Müller, der neukatholische Mystiker, dessen dichterisches Ideal die Vermählung der antiken und romantischen Poesie war, schrieb über den Amphitryon seines Freundes Heinrich von Kleist: er handle ja wohl ebenso gut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt, „und so ist er gerade aus der hohen schönen Zeit entsprungen, in der sich endlich die Einheit alles Glaubens, aller Liebe und die große, innere Gemeinschaft aller Religionen aufgetan“.

Ganz sicherlich ist die mystisch-christliche Deutung, welche der griechische Mythus in Kleists Dichtung empfangen hat, nur im Zusammenhange mit der romantischen Symbolik und Mythologie zu verstehen, welche damals gerade aufzublühen begann.[1] Man kann sich freilich daran erinnern, daß schon im siebzehnten Jahrhundert der Amphitryon des Plautus von Burmeister in die christliche Lehre umgedeutet wurde, daß im achtzehnten Jahrhundert die christlichen Deutungen griechischer Mythen nach Herders Forderung sich häuften, daß gerade der Herakles-Mythos, besonders in den dramatischen Kantaten und Singspielen, so häufig eine Beziehung auf die Geschichte Christi empfing. Aber all diesen Versuchen fehlte das mystische Element. Man deutete auf das Christentum hin, um die heidnische Mythe dem modernen Empfinden nahe zu bringen und einen neuen Sinn in sie hineinzulegen. Aber man stellte nicht die wirkliche Gegenwart des Christentums in der Mythologie dar. Das konnte erst in den Zeiten der romantischen Mythologen geschehen, welche nicht das Christentum in die Mythologie hineindeuteten, sondern im Christentum die Urreligion erblickten, die noch in allen Mythologien gegenwärtig ist. Diesem Urchristentum aber gaben sie den Charakter des Pantheismus.

[1] Der Amphitryon entstand 1806. Die ersten mythologischen Schriften von Kanne, Wagner, Görres erschienen 1805. Seit 1805 gab [illegible] Creuzer die Studien heraus.

Und ganz ebenso ist es in der Dichtung Kleists, welche das tiefste Mysterium des Christentums schon in der griechischen Mythologie erkennt und dem in der Mythologie gegenwärtigen Christentum den Charakter des Pantheismus gibt. Jupiter ist nicht nur der höchste Gott. Er ist der Gott, der alles ist, der in allem gegenwärtig ist, in Mensch und Natur, die er beide erschaffen hat. Er ist „das Licht, der Äther und das Flüssige, das was da war, was ist und was sein wird". Er befleckt die heilige Alkmene nicht, denn vor ihrer Seele stehen ja doch nur stets „des Ein' und Eingen Züge", und immer ist es doch nur der All-Eine, den sie — in welcher Gestalt auch immer — umarmen kann. Und so wird sie, die dem göttlichen Gedanken so urgemäß ist, wie keine andere, unbefleckt, schuldlos und rein den göttlichen Sohn gebären, dem kein Heros der Vorwelt sich vergleichen kann: „Dir wird ein Sohn geboren werden, deß Name Herkules".

Goethe erkannte in diesem Stücke die Umdeutung der Mythe in christlicher Richtung: Mariä Überschattung vom heiligen Geiste. Aber nach seiner Einsicht schieden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr, als daß sie sich vereinigten. Er lehnte das Drama ab, das dem mystischen Adam Müller eine neue Zeit für die Kunst verkündigte. Müller erhob denn auch gegen Goethe den Vorwurf, daß ihm die Allgegenwart des Christentums in der Geschichte und in allen Formen der Poesie und Philosophie verborgen geblieben sei.[1])

Auch die Penthesilea wurde von Goethe abgelehnt. War er dem Amazonenmythos schon an sich nicht günstig,[2]) so mußte ihn Kleists Behandlung dieses Mythos ganz besonders abstoßen. Hier ist nichts von Einfalt und stiller Größe, nichts von der klassischen Haltung und reinen Menschlichkeit der Iphigenie und nichts von der symbolischen Fülle der Pandora. Hat Kleist auch in seinem heißen Ringen um die Verschmelzung des Antiken und Modernen, das seine Kunst be-

[1]) Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur, zweite Auflage, Dresden 1807, S. 75.

[2]) Vgl. die Achilleis.

stimmte, die antiken Formprinzipien in diesem Drama zu wahren gesucht: es hat doch keinen Hauch der Antike empfangen, wie Goethe sie im Geiste trug. Wohl aber einen Hauch von der Furchtbarkeit des Mythos selbst, den Kleist in Hederichs mythologischem Lexikon fand. Er wurde ihm die Form für tiefste Mysterien der Seele, in die vor ihm kein Dichter noch eingeweiht worden war, wie Amphitryon die Form tiefinnersten eigenen Erlebens. Und diese seelische Problematik, die hier nach Gestaltung drängte, grenzt so nahe an das für Menschensinn unfaßbare Wunder, daß nur eine mythische und mystische Atmosphäre ihre abgestimmte Umwelt sein konnte. Faßlicher hebt sich das Gemälde der Seele von dem mythischen Hintergrunde ab. Und auch hier, in dieser Schicksalstragödie des verwirrten Gefühls sind Anklänge an die romantische Mythologie zu vernehmen. Wie im Amphitryon tönt auch hier das Mysterium von der keuschen Befruchtung des Weibes durch die Gottheit an. Das Gesetz, welches die hochheiligen Marsbräute zu „keuscher Marsbefruchtung" durch die Stellvertreter des Gottes zwingt, quillt „aus der Urne alles Heiligen", „von der Zeiten Gipfeln nieder, den unbetretnen, die der Himmel ewig in Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt". Und Achill verheißt dem Schoße Penthesileas: „Du sollst den Gott der Erde mir gebären".

Fouqué trug die Auffassung der romantischen Mythologen in die nordische Mythologie hinein. Er stellte nicht das Christentum in der Mythologie gegenwärtig dar. Aber er stellte historisch dar, wie die christliche Urreligion in Heidentum ausartete und noch aus ihm herausleuchtete. Und wie das historische Christentum dieses entartete Heidentum vernichten mußte, um die göttliche Wahrheit wieder herzustellen. Dadurch unterscheiden sich seine Dichtungen, die unter dem deutlichen Einfluß der romantischen Mythologen stehen, von den Dramen Ohlenschlägers, welche den Gegensatz von Heidentum und Christentum darstellen. Fouqué löste den Gegensatz in Entwicklung auf. Das Christentum stellte nur die einstige **Wahrheit wieder her.**

So ist es im „Altsächsischen Bildersaal". „Hermann" hatte die alten Götter, wie seine Väter, für gütig und menschenfreundlich gehalten. Dieser wahre Glaube aber artet in Haß

gegen die finsteren, wilden und grausamen Götter aus. Da findet ein deutscher Held, von der neuen Sehnsucht nach einem freundlichen und gütigen Gott getrieben, den neuen Gott im fernen Osten und bringt dem sterbenden Hermann die Kunde von dem Gott der Liebe, vor dem die alten Götter verdämmern müssen.

„Welleda und Ganna“ schildert die niederdrückende Last des schlimmen Heidentums zu jener Zeit, als über dem Leben die finster geahnte Macht böser Geister und Gespenster lag. Zu Anfang des Abirrens — so sagt nun Fouqué mit den romantischen Mythologen — hatte noch ein Strahl des wahren Lichtes aus der seligen Ferne herüber geleuchtet. Dann brach die schauerliche Götzennacht herein. Aus dem fröhlichen Götterdienste wurde ein Dienst verhüllter und finsterer Götzen. Aber wie ein Troststrahl aus der Zeit des reinen Mythos leuchtet die Idee der Götterdämmerung. So geht denn auch schon zwischen all den finsteren Götzendienern ein Verkündiger des Christentums, und Ganna opfert „dem unbekannten Gotte“. Lieder von der Götterdämmerung, von Wodan und Mimer und von dem Odinssohne tönen wie traurige Erinnerungen an die Zeiten des reinen Mythos. Aber die heiteren Götter kehren nicht mehr wieder. Die goldene Zeit ist entschwunden. Man sieht: aus dem Gegensatz von Griechentum und Christentum, wie ihn Schillers Götter Griechenlands darstellten, ist hier der Gegensatz des reinen und entstellten Heidentums, der Gegensatz von Göttern und Götzen geworden.

Die altdeutsche Geschichte der vier Brüder von der Weserburg spielt zur Zeit Attilas und der Goten, sowie des Königs Artus. Die uralte Erdmutter Hertha, die noch niemand entschleiert sah, ist die Göttin der Deutschen. Der römische Künstler bildet noch seine schönen Götter, und seine Kunst feiert Triumphe „in diesem unmythischen Zeitalter“. Denn vor seinem Bilde der Vesta wird der Deutsche wie Pygmalion durchglüht. Er glaubt Hertha in ihr zu erblicken. „Hertha und Vesta! Seltsam oder nein, nicht seltsam. Wie weit die blühende Erde ihr Gewand verbreitet, wohnt ja auch der selige Geist mitten innen, den wir ahnen, den wir anbeten, den wir zu schauen ringen“. „Erde und Glut!“ Ist doch die Erde bestimmt, einst wie die Sonne ein seliges Licht zu

werden. Aber schon verkündet Columbanus das Christentum, und der Bildner griechischer Götzen wird zur Gestaltung erhabener Erscheinungen bekehrt. In dieser Identisierung der griechischen und nordischen Götter und dieser Darstellung der Wahrheit in ihnen ist wieder der Einfluß der romantischen Mythologen unverkennbar.

Friedrich Schlegel hörte in der romantischen Poesie des Mittelalters die Nachklänge der nordischen Edda. Es ist sehr eigentümlich, daß Fouqué in all seinen Rittergedichten, die er der romantischen Mythenwelt entnahm, seine Ritter zu Nachkommen der alten Götter und Helden machte. Wenn sie Christen sind, so kämpfen sie gegen das in Zauber und Hexerei ausgeartete Heidentum. Wenn sie Heiden sind, so suchen sie mit sehnendem Herzen den weißen Christ (so Thiodolf der Isländer).[1] Im Zauberring und in dem Epos Korona siegt das christliche Rittertum über allen heidnischen Zauber. Aber überall tauchen noch die Erinnerungen an das reine Heidentum des Nordens auf. Bloße Lügen, so heißt es im Zauberring, können die alten Göttersagen nicht gewesen sein. In der Korona hilft die nordische Sage dem Helden auf den rechten Weg. Denn in ihr ist die selige Ahnung der göttlichen Wahrheit.

Fouqué hat diese Motive auch in dramatischer Form behandelt. „Die Irmensäule“ ist ein schreckliches und wirklich mit Zauberkraft versehenes Götzenbild, dem die Christin geopfert werden soll. Aber so allgegenwärtig ist Christus, daß ihn schon der irre Mund der Heiden ahnungslos nennt und preist. Das goldkreuzige Schwert Karls des Großen stürzt das grause Götzenbild zu Boden und bricht den Zauber des Heidentums.

In der dramatischen Sage: „Die Nacht im Walde“ bekehrt Karl der Große zwei edle Sachsen, die schon von einem Gottessohn aus der uralten Odinszeit gehört hatten, der aus

---

[1]) In diesem Roman wird ein Trauerspiel von Sigurd dem Schlangentöter aufgeführt, das ganz in der altgriechischen Form gehalten ist. Man erkennt Gräters und Öhlenschlägers Vorbild. In solch klassischer Formung eines romantischen Gehaltes ist die Tendenz der Zeit zu erkennen, die Schönheit der antiken Form mit dem Gehalte des romantischen Geistes zu erfüllen.

Liebe starb, auch von der Flammenläuterung der Erde und von der ewigen Lust nachher. —

Auch Klemens Brentano hat ein Drama gedichtet, das in seiner Darstellung des allmählichen Überganges vom Heidentum zum Christentum und der Gegenwart des Christentums im Heidentum, sowie in seiner ganzen Verwendung der mythischen Symbole den deutlichen Einfluß der romantischen Mythologen zeigt:[1] „Die Gründung Prags“.

Brentano selbst hat seine Stellung zur Mythologie in dieser Dichtung ausführlich dargelegt:[2] die Personen des Stückes bewegen sich in einer idealen Zeit, welche als eine slavische bezeichnet ist. Die Heldinnen waren ihm von der Sage als mit göttlichen Künsten begabte Sibyllen übergeben, und indem sie so in einem Glaubenssysteme wurzeln, das sowohl durch das Christentum vernichtet ist, als es auch keine allgemeiner gewordene, rein menschliche Beziehung durch Kunstwerke auf uns erhalten hat, wären sie für die Empfindung des Lesers ganz leere Formen ohne Interesse geblieben, wenn der Dichter nicht versucht hätte, die wenigen, fragmentarischen, slavischen Mythen, die ihm in seiner Lage vergönnt waren, so sehr er es vermochte, in Naturdichtung zurück aufzulösen, damit diese Fabeln dem Leser symbolische Figuren der Rede der Handelnden und wenigstens so sehr seine eigenen Götter werden konnten, als die Wahrheit der Leidenschaft in dem Gedichte ihn rühren kann. Den Gegensatz der guten und bösen Götter, der sich in vielen Glaubenssystemen wiederfindet und aller menschlichen Vorstellungsweise angemessen scheint, suchte er dadurch lebendiger darzustellen, daß er seinen Personen eine besondere Hinneigung nach der einen oder anderen Seite gab. Indem er Zwratka bis zur Teufelei nach den Mächten des Abgrundes wendete, ja gewissermaßen vom Teufel schon in Besitz nehmen ließ, trieb er die drei Töchter Kroks zum Lichte bis zur Spekulation hinan und

[1]) Man muß aber auch an die Einwirkung von Zacharias Werner denken, dessen Dramen der Auffassung der romantischen Mythologen schon sehr nahe kamen.

[2]) Vgl. den Beginn der Anmerkungen, welche ausschließlich den mythologischen Namen und Gebräuchen dienen.

machte sie als Begeisterte gewissermaßen Gottes teilhaftig. So machte er eine Bewegung und also einen Eindruck des Lebendigen in ihrem Zustande fühlbar. Das Bild eines solchen Überschreitens göttlicher Grenzen nach dem Abgrunde hin hat sich in Aberglauben und Hexenwesen bis zu naher Zeit erhalten. Aus allen ihren Kennzeichen mischte er das Allgemeinere in die Züge der Zauberin ein, um sie unserer Vorstellungsweise zu nähern. Ebenso trieb er nach der anderen Seite das Überschreiten der drei Schwestern bis zu einzelnen Ahnungen des Christentums. „Denn Nichts ist einsam in der Welt und Alles kommt sich entgegen." Eine solch einsame Hinneigung aber zum Christlichen schien im Drama, wo ein Konflikt herrschen soll, unerlaubt und ohne Wirkung. Um dem Ausdruck einer unbestimmten Sehnsucht entgegen zu arbeiten, mußte er daher dem Aufstreben der Schwestern ein Entgegenkommen gegenüber stellen. Dieses versuchte er in dem Berufe der Trinitas und des freien Maurers Pachta, deren schöne Hoffnungen untergehen wie schuldlose Blumen an einem voreiligen Frühlingstag. Weswegen auch die ganze Handlung in die slavische Frühlingsfeier eingekleidet ist.

Eine Stufenleiter baut sich also vom dunkelsten Heidentum bis zum erleuchteten Christentum hinauf. Zwratka dient dem finsteren Gotte Tschart und ist der höllischen Künste mächtig, mit denen sie die drei Schwestern vom Dienste der guten Götter zum Abgrund wenden will. Die Schwestern selbst sind in ihrem Wesen abgestuft. Kascha liebt die Erde und sinnt über dem Abgrund, Tetka erhebt sich zum Himmel und sucht die lichten Götter. Zwischen ihnen steht Libussa in der Mitte: ihr Fuß ruht auf der Erde, ihr Haupt blickt zum Himmel. Das Leben ist ihr alles. Diese drei Schwestern sind nämlich von Himmel und Erde gezeugt, Töchter eines irdischen Vaters und einer überirdischen Mutter. Sie singen mit Wehmut — und mit Erinnerung an Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands" — von der heiligen Zeit, als noch in Bäumen und Blumen, Wellen und Brunnen lebendige Götter wohnten: Waldfräulein, Wassermänner und Nymphen, als der Herbst noch ein Wirt, der Frühling ein Sämann, der Schatten ein Hirt war. Damals streckten freundliche Mächte der Ewigkeit ihre helfenden Arme zu den Menschen aus. Undankbar

und töricht aber zerschmetterte der Mensch, tempelerbauend, die Wiegen der himmlischen Geister. Nur Krokus tat nicht so. Er schützte die Eichenelfe, die ihm zum Dank die Töchter gebar. Aber der Donnerer tötete sie, weil Krokus seiner beim Schwur vergaß. „Also irret der Mensch, der die Götter zerstreut sieht. Aber ein Stamm ist der Glaube. Alles steigt aus Einem zu Einem. Denn einer nur lebt und dieser ist Alle.“ (Man hört Görres und Creuzer). Tetka nennt ihn den Himmel, Kascha die Erde und Libussa das Leben. Und so beschließen die Schwestern, einen neuen Gott, Zelu, zu gießen, den Gott der Götter, Himmels und der Erden, der Morgen, Mittag, Abend, Mitternacht mit seines Leibes Stellung sichtbar macht, den Allgegenwärtigen, ewig Unergründeten. Pachta, der christliche Maurer, der selber einem solchen Gotte dient, soll das Bild dessen fertigen: „den ihr als euren Zelu habt genannt, der unter tausend Namen wird bekannt!“ So ahnen die Schwestern das Christentum, das auch in ihrer Mythologie gegenwärtig ist, und selbst Zwratka, die Zauberin, sieht in einem göttlichen Gesichte das freudige Gewimmel der Götter geflohen und im sternenlosen Himmel ein Jungfrau mit dem Sohne stehen, der rein geboren und empfangen wurde.

Die mystische Symbolik macht sich weiterhin geltend: während Trinitas die den Schwestern von der Zauberin gegebenen Götzenbilder: Spinne, Schlange und Frosch mit den Figuren von Lamm, Kelch und Taube vertauscht, formt ihnen Pachta die Bilder des Kreuzes, der Jungfrau und des Pelikan. Aber die beiden ersten mißlingen ihm: ein Zeichen, daß dieses Volk noch nicht reif genug ist, um ihm das Bild des Glaubens rein zu entfalten. Nur der Pelikan, das Sinnbild der sich opfernden Liebe, gelingt. Er wird das Höhere vorbereiten. Tetka, die christlichste der Schwestern, soll von Trinitas allein erleuchtet werden. Aber Trinitas stirbt in Begehung eines heiligen Werkes den Märtyrertod. So fiel nur ein Schimmer des wahren Lichtes auf die Höhen des Landes, das noch von der Nacht des Heidentumes bedeckt bleiben muß. Aber die eintretende Kultur bereitet schon dem kommenden Christentume den Boden, und Prag wird die Schwelle des neuen Heiles und Glaubens sein.

Die slavische Mythologie macht die größte Zierde und den poetischen Reiz dieses Werkes aus. Sie gießt eine Fülle von Poesie und Stimmung darüber hin.

Brentano hat seine Kenntnisse der slavischen Mythologie aus schriftlichen und mündlichen Quellen geschöpft, die er selbst in den Anmerkungen bezeichnet hat. Bewundernswert aber ist, wie er es verstanden hat, aus den vereinzelten Fragmenten der Überlieferung ein geschlossenes System des slavischen Heidentums zusammenzusetzen. Das erinnert durchaus an die Divinationsgabe der Grimm. Er unterstützte seine mythologische Phantasiekraft durch Analogien mit der griechischen Mythologie bei den Vorstellungen der guten Götter, mit mittelalterlichem Hexen- und Zauberwesen bei denen der finsteren Dämonen. Besonders verstand er es, diese Vorstellungen aus der Phantasie seiner handelnden Personen heraus zu entwickeln und die Menschen unter der Gewalt ihrer eigenen Vorstellungen handeln und leiden zu lassen.

Die Mythologie erklärt die Wildheit und Verworrenheit der Menschenseelen, und umgekehrt erklärt die noch finstere und doch nach dem Licht sich sehnende Menschenseele die aus Licht und Finsternis gemischte Mythologie.

Im Abgrund hausen die bösen Götter, die gefallenen Knechte. Ihr Fürst ist der finstere und häßliche Tschart. Der Traumgott Kikimora, der Sohn der Nachtgöttin Triglawa, der die Mutter noch in ihrem Schoße verriet, leitet zu den oberen Göttern hinüber. Triglawa wurde einst von den Waldgöttern im Bade überfallen. Der Hirte Kutar rettete sie und wurde ihr Freund: der stille Mond, den sie in ihren Armen trägt. Juterbog führt mit seinem roten Rosse die Morgenröte herauf. Er ist der Maiengott, der den Tod, Marzana, in den Strom stürzt. Bjelbog ist der lichte Sonnenführer, Lada die liebliche Göttin der Liebe. Siwa mit dem goldenen Wagen bringt die Früchte. Über allen aber steht Perun, der gewaltige Gott der Gewitter.

Brentano hat also wirklich die slavische Mythologie in Naturdichtung zurück aufzulösen verstanden. Diese Götter sind nicht sittliche Mächte, sondern wirkliche Anschauungen der Menschen in der Natur. Auch darin ist die romantische Mythologie zu erkennen, welche den Göttern ihre Natur-

bedeutung zurückgegeben hat. In den mythologischen Naturanschauungen der Handelnden liegt denn auch die schönste Poesie der ganzen Dichtung.

> Bjelbog, der lichte Sonnenführer, senket
> Am Berg hinab das schimmernde Gefieder.
> Zur Bahn Triglawa schon das Nachtroß lenket,
> Die Schattenmähne wallt zum Tal hernieder.

Es sind immer festumrissene Anschauungen, zu denen die mit Absicht ganz verschwommen gehaltenen Symbole des Christentums den wirkungsvollsten Gegensatz bilden. Denn den Christen ist das Bild nicht Gott, sondern nur göttliches Symbol, wie alles Irdische.

Die über das Ganze hin verstreuten mythischen Volkslieder und Volksgebräuche geben dem Werke Farbenreichtum und lebendige Mannigfaltigkeit. Die finsteren Hexenbräuche stehen in höchst wirkungsvollem Kontrast zu dem Dienste der lichten Götter. Die Idee des Kampfes zwischen den lichten und dunklen Mächten gibt der allzu episch oder lyrisch angelegten Handlung doch wieder einen dramatischen Charakter und verleiht ihr eine mystische Symbolik.

Arnim vermißte in dem Gedicht die menschliche Fortwirkung und Verbindung von Tat und Charakter, wie es bei mythischen Stoffen häufig der Fall ist, weswegen sie sich auch zum Drama nur zwischentretend eignen.[1])

Heine fand Szenen darin, wo man von den geheimnisvollsten Schauern der uralten Sagen angeweht wird. Da rauschen die dunkel böhmischen Wälder, da wandeln noch die zornigen Slavengötter, da schmettern noch die heidnischen Nachtigallen. Aber die Wipfel der Bäume bestrahlt schon das sanfte Morgenrot des Christentums.[2]) —

Auch Grillparzers Libussa strebt über ihre Zeit hinaus und wendet sich den neuen Zeiten zu. Aber darin liegt gerade ihre Schuld. Grillparzers gegensätzliche Stellung zu der romantischen Mythologie ist vielleicht niemals deutlicher zu erkennen, als in Libussas letzter Weissagung, zu der sie

---

[1]) Arnim an Görres, Görres Briefe II. S. 352.

[2]) Romantische Schule V, S. 309.

angesichts des Unterganges aller Individualität und aller Begrenzung ihre letzten Kräfte zusammenrafft.

Eins Ungeheures wird, was bald begonnen,
Ja, selbst die Götter drängen sich und werben
Und mischen sich in einen Riesengott
Und allgemeine Liebe wird er heißen.
Doch teilst du deine Liebe in das All,
Bleibt wenig für den Einzelnen, den Nächsten.
— — — — — — — — — — — — — —

Die aristokratische und auf Individualität gerichtete Weltanschauung Grillparzers stellte die individuellen Götter des Heidentums über den allgemeinen „Riesengott" des Christentums. Damit stand er an Goethes Seite, und wie Goethe war auch er ein heftiger Gegner der romantischen Mythologen. Er war ja überhaupt ein Gegner der Romantik. Ihre unplastische Symbolik war seiner ästhetischen Anschauung ganz zuwider.

Grillparzer verwarf die Philosophie der Mythologie von Schelling, deren Hinaufsteigen zu den letzten Prinzipien er mit der Art verglich, auf welche die Deutschen auch ihre Ansicht über die Poesie, das Geschwisterkind der Mythologie, verdorben haben.[1])

Er verwarf auch die symbolischen Auslegungen von Creuzer und seinen Genossen.[2]) Denn gerade die begriffslose, unabsichtliche, reine Anschauung schien ihm der Charakter des ursprünglichen Menschen zu sein, der damit auch der poetischste Mensch ist. Die uralten Religionen ruhen nicht auf pantheistischen, kosmologischen, astronomisch-physikalischen Andeutungen, sie sind nicht symbolisch, sondern von vornherein — roher Unsinn und für Barbaren. Erst die fortschreitende Bildung suchte einen symbolischen und allegorischen Sinn in die buchstäblich gemeinte Mythologie hineinzulegen.[3])

Grillparzer ließ sich zuerst durch Ritters Vorhalle europäischer Völkergeschichte von dem gemeinsamen Ursprung der ältesten Kulte in Indien überzeugen. Wie die poetisch

1) Werke, herausgegeben von Sauer, XIV. S. 28.
2) XIV, S. 88.
3) XIV, S. 91.

sinnlichen Griechen dazu kamen, aus der formlosen Mystik jenes Urkultus sich ihre späteren Götterformen zu bilden, schien ihm eben im Wesen dieses Kunstvolkes hinreichend begründet.[1]) Je höher aber seine Verehrung für das einzige und allen überlegene Volk der Griechen stieg, und je mehr ihm das Wesen ihrer Kunst aufging, um so weniger konnte er die Herleitung ihrer Mythologie aus orientalischen Quellen vertragen. Die Schönheit und Menschlichkeit ihrer Götter kann nur aus diesem Volke selbst hergeleitet werden.[2])

Das war auch Goethes Meinung.[3])

Auch Hagens Deutung der Nibelungen mußte Grillparzer vollkommen „ägyptisch“ dünken. Das Symbolische aller Kunst ist nicht zu leugnen. Aber sie zu einer Hieroglyphenschrift machen, heißt alle Kunst aufheben.[4]) Grillparzer sah wie Goethe das Symbolische der Kunst in dem ewig und allgemein Menschlichen.

Er leugnete überhaupt im Gegensatz zur Romantik den unmittelbaren Zusammenhang von Kunst und Religion, und so wog er denn auch die Vorteile der heidnischen oder christlichen Weltansicht für die Kunst nicht nach religiösen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten ab und entschied sich für das Heidentum. Denn die heidnische Weltansicht ist die Naturansicht und darum die poetische und menschliche. Die christliche Weltansicht beruht auf Suppositionen und ist daher ihrem Wesen nach bedingt und beschränkt. Die heidnische Weltansicht ist der Glaube an ein Schicksal als Naturnotwendigkeit.

[1]) XIV, S. 36 f. Vgl. in „Des Meeres und der Liebe Wellen“:

Seit wann sind Götter neidisch, mißgesinnt?
Daheim auch ehrt man Himmlische bei uns;
Doch heiter tritt Zeus' Priester unters Volk,
— — — — — — — — — — — — —
Ihr aber habt's ererbt vom Morgen her,
Den schnöden Dienst mißgünst'ger Indusknechte. VII, S. 43.

[2]) XIV, S. 61; XVI, S. 63 f.

[3]) Ganz wie Goethe sträubte sich auch Grillparzer gegen die Einführung der nordischen an Stelle der griechischen Götter in die Poesie. Wer sie wünscht, versteht wenig von der Poesie, die mit solchen „neblichten Urformen“ nichts anfangen kann. XVI, S. 35 f.

[4]) XVI, S. 33, vgl. XVIII, S. 28.

Dieses Heldentum unterscheidet Grillparzers Dramen prinzipiell von den Dramen der Romantik, die von der Idee der Vorsehung erfüllt sind.

Wenn die Ahnfrau nur eine sehr äußerliche, von der Romantik stark beeinflußte Schicksalstragödie war, so hat Grillparzer seine echteste Schicksalstragödie aus der griechischen Mythologie gestalten können, weil eben die Idee des Schicksals das höchste Prinzip in dieser Mythologie selbst gewesen ist. Die Trilogie vom goldenen Vließe ist die Tragödie des menschlichen Willens, der an der ehernen Notwendigkeit des Schicksals scheitert. Medeas reiner Wille vermag den Fluch, der an dem goldenen Vließe hängt, nicht abzuwenden und wird selbst immer tiefer nur in Schuld verstrickt. Eine rein menschliche Tragödie ist aus dem furchtbaren Mythus geworden. Das in ihr waltende Schicksal ist poetisch durch die Mythologie gerechtfertigt. Kein Strahl des Christentums leuchtet in dieser Dichtung aus der Mythologie.

So unterscheidet sich Grillparzers mythologische Tragödie von jenen Dramen der Romantik, die unter dem Einfluß der romantischen Mythologen entstanden waren.

Der Einfluß dieser romantischen Wissenschaft machte sich auch in der Lyrik geltend, die sich nun in allen Mythologien erging.

Friedrich Rückert kann der Mythologe unter den deutschen Dichtern genannt werden. Er hat die romantische Lehre der Alleinheit von Gott und Mythologie in Dichtung umgesetzt. Er baute allen Göttern ein Pantheon, dessen Boden seine pantheistische Weltanschauung war. Denn er fühlte die Alleinheit Gottes in der Welt. Ein außerweltlicher Gott ist der Vernunft und dem Glauben ein Spott. Diese Allgottheit ist die Liebe, die allgegenwärtige Seele des All. Geist und Natur ist in ihr nur eins. „O Sonn', ich bin dein Strahl, o Ros', ich bin dein Duft. Ich bin dein Tropf', o Meer, ich bin dein Hauch, o Luft." Eine mystische Natureinfühlung, die sich bis zu vollständiger Identisierung mit Gestirnen, Elementen und Blumen zu steigern vermag, ist die Quelle von Rückerts Pantheismus und Dichtung. Die Liebe ist die Allgottheit in Rückerts Pantheon. Die Liebe in all ihren

Gestalten. Auch die Frauenliebe ist nur eine Form der Weltenliebe. Dieser mystische Pantheismus nährte sich an den Mythologien des Morgenlandes, die er um der ihm verwandten Weltanschauung willen vor allen anderen liebte und dichterisch verwertete. Er konnte seine Idee der Liebe von Dschelaleddin aussprechen lassen, und die „Naturbetrachtung eines persischen Dichters“ war auch die seinige. Man kann in der Mythologie der Blumen und Sterne, die Rückerts Gedichte durchzieht, unmöglich mehr sein Eigentum von der morgenländischen Mythologie trennen. Beides hat sich aus innerer Verwandtschaft ganz durchdrungen.

Rückert hat einmal eine große Dichtung vom Bau der Welt begonnen, welche wirklich die Anschauungen der romantischen Mythologen in lehrende Poesie umgesetzt hat. Ursprünglich glaubte die einige Menschheit nur an einen Gott. Die Trennung der Völker war die Quelle der Vielgötterei. Jetzt machten sich die einzelnen Nationen ihre Götter. Es folgt eine ausführliche Darstellung der ägyptischen, indischen und nordischen Mythologie. Durch das Götterdunstgewimmel fiel manchmal noch ein Blick vom wahren Gotte. Solch Lichtblicke sind die Ideen der verschleierten Göttin, der indischen Dreiheit, der nordischen Götterdämmerung. Gott aber machte dem Spiel mit seinen Bildern noch kein Ende, denn auch die Zerrbilder schilderten seine Größe, und alle Götternamen waren Eines in seinem Namen. Er sah es auch mit Wohlgefallen, wie in der Verklärung durch die Kunst ein Glanzbild voll Schönheit und Milde in Griechenland emporstieg. Aber bald versank der Geist in der Kunstversteinerung, und Gott machte sich, um die Welt aus den Ketten des Götterdienstes zu erlösen, zum Führer des ausgewählten Volkes, aus dessen Schoß er das Licht der Welt hervorgehen ließ. Der Kampf des Christentums gegen das Heidentum endete mit der Aufrichtung der sichtbaren Kirche, welche alle Götter in ihr Pantheon aufnahm. Neben ihr aber stieg die zweite Weltmacht empor: das Germanentum. Christentum und Germanentum waren die Statthalter Gottes auf Erden und es erstand die christliche Kunst und die deutsche Dichtung.

Dieses große Lehrgedicht sollte nationalen und politischen Tendenzen dienen, die damals im Mittelpunkte des öffentlichen

Lebens standen. Aber es begründet auch die Gastfreundschaft des Dichters gegen die fremden Götter. Alle Mythologien zeugen von der Wahrheit, und um ihrer Wahrheit willen konnte sich Rückert ihrer bedienen, weil er mit seiner Dichtung lehren wollte. Wie Herder es empfohlen hatte, brauchte er die Mythologie als Lehrdichtung. Der „Tibetanische Mythus", die Mythe von „Wischnu auf der Schlange", die Mythen der Araber und Perser, des alten Testamentes und des Talmud, sie alle dienten ihm zur poetischen Einkleidung seiner Weltweisheit. Er machte freilich auch Unterschiede. Die vielen Millionen Apsarasen der Inder müssen vor der einen Aphrodite sich neigen („Indischer und griechischer Mythus"). Doch sollen auch die „Götter Griechenlands" den deutschen Spruch nicht irren und wirren. Aber er selbst hat auch die ewige Wahrheit der griechischen Mythologie aus ihren Symbolen herausgestellt.[1] Er plante auch mythologische Dichtungen nach der Edda.[2] Die Wahrheit, die er in allen Mythologien erkannte, war sein christlicher Pantheismus. Er verherrlichte auch die Heiligen und Martyrer der katholischen Kirche als Kämpfer für die Liebe, und seine Legenden sind christliche Naturlegenden, welche das Mitgefühl der Pflanzen und Tiere mit den Leiden Marias und Christi zur Erklärung ihrer Namen und ihres Wesens machen, sodaß auch hier der Pantheismus des Dichters fühlbar wird.

All seine eigenen Dichtungen aus der Mythologie müssen aber hinter seinen Bearbeitungen der indischen und persischen Gedichte nach dem Mahabharata und Firdusis Heldenepos zurücktreten. Wenn je die indische Mythologie in deutscher Sprache Leben gewann, so geschah es in diesen Gedichten, welche die Macht der Frauentreue über Zauber und Tod verherrlichen. Die indischen Götter sind keine Ungeheuer. Sie sind menschlich gebildet und den Menschen geneigt. Selbst der Gott des Todes ist schön, wenn auch furchtbar.

Rückert war der Schöpfer einer kosmopolitischen Weltdichtung, die sich über alle Mythologien der Völker erstreckte. Diese mythologische Weltdichtung fand eine Art von Zentrum,

[1]) Vgl. die Gedichte: „Griechische Tageszeiten", „Minerva und Vulkan".
[2]) Vgl. Briefe an Fouqué, S. [illegible] f.

als sich einige Dichter zusammen taten, die aus Rückerts Schule kamen. Amara George, G. F. Daumer und Alexander Kaufmann vereinigten ihre mythologischen Dichtungen in der „Mythoterpe“, einem Mythen-, Sagen- und Legendenbuch.[1] Es ist eine Sammlung von Gedichten mythischen oder doch auf Mythisches bezüglichen Inhalts, welche zu der von Geistern ersten Ranges gepflegten Aufgabe beitragen sollte, das weite, auf dem ganzen Erdkreis in den mannigfachsten Gestaltungen verbreitete Reich der Mythe von ihrer Entstehung an bis zu den noch heute im Volksmund lebendigen Nachklängen zu ergründen, die Beziehungen daraus auf Religion und Sprache zu folgern und so nicht nur dem eigenen Volke, sondern der gesamten Menschheit einen Schatz zu retten, der beinahe schon verschüttet ist. Seine Schönheit wird besonders den Dichter erfrischen und beseeligen. Es sollte keine Mythologie in Versen sein, sondern eben eine Mythoterpe. Danach wurde auch das Material geordnet. In den ersten Abteilungen herrscht der dichtende Volksgeist vor und ist die Anordnung der Mythen nach Völkerschaften getroffen. Es folgen die christlichen Legenden. Die Dichtungen, in denen sich die poetische Produktivität des einzelnen Dichters stärker geltend macht, bilden den Schluß.

§ 6. Die Schöpfung der deutschen Mythologie durch die Brüder Grimm.

Die romantischen Mythologen hatten die letzte Einheit aller Mythologie in einer göttlichen Urmythe gefunden. Die Brüder Grimm erlebten selbst die Göttlichkeit aller Poesie in ihrer tiefen Religiosität allzu stark, um sich nicht dieser romantischen Erkenntnis anzuschließen. Ihre Grundansicht aller Poesie ist die Ansicht der Mythengeschichte von Görres, die sie hoch verehrten: wie eine Ursprache unangreifbar im Hintergrunde schwebt und sich nur ahnen läßt, so liegt eine

[1] Leipzig 1858. Es sind teils Übersetzungen, teils aber auch ganz neue Bearbeitungen und völlig moderne Gedichte eigener oder fremder Erfindung. In den Gedichten der letzten Abteilungen sind oft nur noch leise Anklänge an irgend einen Mythos oder eine Naturbelebung zu vernehmen.

Ursage hinter allen auf uns gekommenen Denkmälern, die unseren Blicken nur in beständigen Verwandlungen erscheint. Daher die Gleichheit der Sagen und Gedichte bei allen Völkern. Das Göttliche ist das Mythische, das aller Poesie zu Grunde liegt. Das Mythische ist das Urgedicht.

Aber Görres wollte, von der Einheit aller Mythologie ausgehend, ihre lebendige Mannigfaltigkeit entwickeln. Auch Creuzer erkannte die Hauptaufgabe des Mythologen in der Darstellung der mythischen Individualitäten. Sie waren selbst über die Darstellung der ursprünglichen Einheit nicht hinausgekommen, und so war ihr Werk die Quelle eines romantischen Kosmopolitismus geworden. Die Brüder Grimm aber lösten aus jener allumfassenden Ureinheit wieder das nationale Eigentum heraus und begrenzten es nach allen Seiten, wodurch sie das Werk der deutschen Mythologie schufen.

Ihr Hauptaugenmerk war auf das mannigfache Leben der Sagen, ihr Hin- und Herströmen, ihre Vereinigung und Trennung, ihre lebendige Verschiedenheit gerichtet. Das fand auch Goethes ganzen Beifall. Aber daß sie den Kreis der deutschen Mythologie durch den Fund mythischer Reste in Märchen, Sagen, Liedern und Gebräuchen des Volkes erweitern konnten, das haben sie den romantischen Mythologen zu verdanken, denen sich alle Poesie in Mythologie auflöste.

Es war nicht nur ein starkes Nationalgefühl, das die Brüder Grimm zu den Quellen der deutschen Mythologie trieb. Sie teilten mit der Romantik das ästhetische Bedürfnis nach einer Mythologie. Jakob Grimm fand den unausgleichbaren Unterschied zwischen der griechischen und christlichen Kunst darin, daß jene typisch nach lang überliefertem Urbild schuf, diese aber ganz in Phantasie und Willkür des Malers beruhte. Darum ist jene echt religiös, diese nur anscheinend. Es gebricht der modernen Kunst an dem lebendigen Zusammenhang mit Religion und Mythus. Auch ein aufrichtiger Katholik wird in der modernen Kunst keine mythische Treue und Zuverlässigkeit finden. Und ebenso ist es in der Dichtkunst, die von keinem lebendigen Volksmythos mehr getragen wurde.[1])

[1]) Reiseeindrücke, Kleine Schriften I, S. 74 ff.

Wilhelm Grimm war in der Unterschätzung aller individuellen Kunstbetätigung weniger einseitig. Auch er sah die Jugend der Kunst in der typischen Darstellung religiöser Ideen. Solange als sie von einem gemeinsamen Volksglauben getragen wird, opfert sie Schönheit und veredelte Wahrheit der Idee. Wenn aber die Macht des Gemeinsamen sich mildert und der Geist des Einzelnen zur Wirkung kommt, dann sucht sie die Idee in der sinnlichen Erscheinung zu verwirklichen. Glücklich die Zeiten, in welchen das Gemeinsame, das in der Überlieferung sich ausdrückt, noch nicht sein Ansehen verloren hat, und die Freiheit zugleich Kraft genug erlangt hat, um sich selbst zu vertrauen. Die italienischen Maler bezeichnen einen solchen Glanzpunkt. Sie verstanden es, in der Vereinigung beider Richtungen die geläuterte Naturwahrheit des griechischen Altertums mit dem Geiste des Christentums zu erfüllen. Wendet sich aber die Kunst ganz von der Überlieferung ab, so verliert sie sich in dem Ausdruck einer gemeinen Wirklichkeit oder einer idealischen Unwahrheit und gehaltlosen Schönheit.[1])

Jakob Grimm erkannte in der Dichtung also nur das Recht des typischen Volksgeistes an. Wilhelm Grimm aber wollte auch die Betätigung des individuellen Kunstgeistes gelten lassen, der die Überlieferungen des Volksgeistes zu seinen Zwecken gestaltet.

Diese Verschiedenheit bestimmte auch die etwas verschiedene Stellung der beiden Brüder zur Romantik. Man muß in der Romantik den Zusammenfluß zweier Strömungen erkennen: einfachste Naturdichtung und raffinierteste Kunstdichtung kamen hier zusammen. Die Gegensätze einigten sich in der Idee einer künstlichen Mythologie. Jakob Grimms gesamte Tätigkeit war eine Vernichtung dieser Idee. Mythologie ist Naturdichtung. Sie kann nicht erfunden, sie darf nicht verkünstelt werden. Eine neue Mythologie ist ein undenkbares Zwitterding. Auch Wilhelm lehnte die Idee einer neuen Mythologie ab. Ein nur organisch wachsendes Lebewesen kann nicht auf künstlichem Wege erzeugt werden.

[1]) Die Sage vom Ursprung der Christusbilder, Kleine Schriften III, S. 138.

Aber die Romantik hätte auch die künstliche Neubelebung der alten Mythologien für die neue Mythologie gefordert, und das lag Wilhelms Anschauungen nicht fern. Jede Zeit hat das Recht auf das Eigentum der Vergangenheit. Eine moderne und individuelle Gestaltung der typischen Mythen und Sagen ist das Ideal der Vereinigung von Natur- und Kunstdichtung.

A. W. Schlegels Polemik gegen die Brüder Grimm war also mehr gegen Jakob als gegen Wilhelm gerichtet. Er trat in seiner Kritik der Altdeutschen Wälder für die Kunstrichtung der Romantik ein. Er leugnete, daß es eine Volksdichtung im Sinne der Brüder gebe. Das Schöne und Erhabene kann nur das Werk ausgezeichneter Geister sein. Die Sage war allerdings das Gesamteigentum der Zeiten und Völker, aber nicht ebenso ihre gemeinsame Hervorbringung. Alle Poesie beruht auf einem Zusammenwirken der Natur und Kunst. Die Herren Grimm dehnen den Begriff der Sage und des Mythos viel zu weit aus. Auch in den Heldenliedern der ältesten Zeit und des Mittelalters hat freie Dichtung ihr Spiel getrieben. Die reiche Ausbildung der Fabelkreise um Artus und Karl den Großen ist das Werk freier Dichtung. Die mythische Natur der Novellen und Märchen ist auf Nachahmungen und Übertragungen zurückzuführen. Man darf auch nicht für jeden Trödel im Namen der uralten Sage Ehrerbietung begehren.

Die Brüder Grimm standen in weit engerer Beziehung zu der jüngeren Romantik. Sie hatte ihre höchste Freude daran, den Geist des Volkes in seiner unbewußten Poesie zu belauschen. Sie kehrte die Naturseite der älteren Romantik hervor und verschmähte ihre Künstlichkeit.

Gleich eine der ersten Arbeiten, die Jakob Grimm veröffentlichte, gibt den Standpunkt an, auf dem er stehen blieb.[1] Sie erklärte die unzähligen Wiederholungen von Sagen in der alten Poesie aus der wahren Bedeutung des Epos, das durchaus volksmäßig sein und in der ganzen Nation fortleben muß. Die älteste Geschichte jedes Volkes ist Volkssage. Jede Volkssage ist episch. Das Epos ist alte Geschichte. Alte Ge-

[1] Von Übereinstimmung der alten Sagen. Neuer Lit. Anz. 1807. Kleine Schriften IV, S. 9.

schichte und alte Poesie fallen zusammen. Es ist also ganz ungereimt, ein Epos erfinden zu wollen. Denn jedes Epos muß sich selber dichten. Die Menge der mißlungenen Versuche bei allen Nationen spricht für diese Ansicht.

Nachdem Arnim und Brentano an die Sammlung von Volksliedern gegangen waren, forderte Jakob Grimm zur Sammlung der alten Volkssagen auf.[1]) Volkssagen sind Nationalsagen, auf wahrem Grunde ruhende Dichtungen, die kein einzelner erfinden kann. In ihnen hat das Volk seinen Glauben niedergelegt, den es von der Natur aller Dinge hegt, und den es mit seiner Religion verflicht. Die Geschichte der Poesie wird noch ausführlich zu zeigen haben, daß die sämtlichen Überreste unserer altdeutschen Poesie blos auf einen lebendigen Grund von Sagen gebaut sind, und der Maßstab der Beurteilung für ihren eigenen Wert darauf gerichtet werden muß, ob sie diesem Grund mehr oder weniger treulos geworden sind. Jakob Grimm sah überhaupt die einzige Aufgabe der Poesiegeschichte darin: daß sie die verschiedene Gestalt erläutert und beschreibt, worin die Sage erschienen ist, und sie soweit als möglich auf ihren Ursprung zurückführt. Darnach beurteilte er z. B. von der Hagens Einleitungen in der Sammlung deutscher Gedichte des Mittelalters.[2]) Hagen hatte angenommen, daß, nachdem der Fabelkreis des Heldenbuches sich geschlossen, in einer neuen Nationalpoesie eine jüngere Heldenzeit hervorgetreten sei, ein neuer Mythos. Ein Nationalgedicht aber wird nicht von dem beschränkten Sinne eines einzelnen gedichtet, sondern geht aus einer Begebenheit hervor, die das ganze Volk bewegt. So das Nibelungenlied, so der Homer. In diesem Sinne ist jedes Nationalgedicht als Mythos zu betrachten.

So verengerte Jakob Grimm den Kreis der deutschen Mythologie, den schon A. W. Schlegel über die romantische Rittermythologie ausgedehnt hatte, um ihn andererseits wieder in die Unendlichkeit zu erweitern, indem er den Grund aller Sagen in den Mythos setzte, d. h. in den Götterglauben, wie

---

[1]) Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten. Einsiedlerzeitung 1808, Nr. 19 und 20.

[2]) Hdlbg. Jahrb. 1809, Abt. 5, Heft 12, S. 155.

er von Volk zu Volk in unendlicher Abstufung wurzelt. Ohne eine solch mythische Unterlage läßt sich die Sage nicht fassen, so wenig als ohne geschehene Dinge die Geschichte. Aber Mythos und Sage sind nicht identisch.

In Schlegels Deutschem Museum erschien eine der schönsten und gehaltreichsten Abhandlungen Jakob Grimms: Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Das Problem ist: ob die Wahrheit der Sage mythisch oder historisch ist. Lösen sich alle Sagen in einfache, immer einfachere Offenbarungen des Heiligsten auf? sind sie nur ein wechselndes für das Unendliche, Unfaßliche sich neu versuchendes Wort und fließen sie, im Schein wandelbar, im Grund unwandelbar, endlich in dem Urgedicht zusammen, von dem sie ausgegangen waren? Oder aber haben sie sich, wie Gebirgsduft über Fernen tritt, an die vergangene Menschenzeit gesetzt, gehören sie zu unserer Geschichte mit und sind sie gleich dieser ewighin etwas Neues, Verschiedenes, höchstens Ähnliches? Für letzteres spricht die Geschichte, für ersteres die wundervolle aber unleugbare Übereinstimmung. Die mythische Ansicht hat etwas Erhebendes, aber sie raubt die stolze Freude an der nationalen Vergangenheit. Der Widerspruch hebt sich in der Vereinigung beider Meinungen. Das Wesen des Volksepos liegt in der Durchdringung mythischer und historischer Wahrheit. Eine historische Tat ist zum Epos nötig, an die sich die göttliche Sage setzen kann. Und nun bringt Grimm Beispiele aus der vaterländischen Tradition „zur Bewegung der mehr ungerechten als begründeten Klage, daß uns eine Mythologie fehle, da man nur die vorhandenen Sagen und Gedichte mythisch zu fassen braucht, um in ihnen ganz ähnliche Elemente und Bestandteile wie in der griechischen Religion zu entdecken".

Wie sich zwischen der offenbarten Ursprache und den heutigen Mundarten eine Fülle von Sprachlebendigkeit bewegt hat, so liegt ein ungeheueres Wachstum des epischen Lebens zwischen der göttlichen Idee und den folgenden Zeiten, wo sie sich tausendmal wiedergeboren an menschliche Geschichten anknüpfte. Das Epos ist die Mitte zwischen Gegenwart und Offenbarung. In der allgemeinen Sprache würde kein Dichter singen können. Durch eine allgemeine Mythologie würden wir uns um unsere Lieder bringen. Wenn wir

das Allgemeine und Ewige ergründen wollen, so müssen wir doch das Besondere, Vaterländische, Häusliche unangetastet ruhen lassen. Wenn Homer und die Nibelungen uns das Herz bewegen, so würde eine mythische Mischung beider uns kalt lassen. Das Epos trägt einen göttlichen und menschlichen Teil an sich, ist Mythos und Geschichte zugleich. Notwendigkeit und Freiheit zugleich. Wie unser Leben.[1])

Ein Epos kann also ebensowenig gemacht und erfunden werden wie der Mythos und die Geschichte. Darauf kommt Jakob Grimm immer wieder zurück. In der epischen Poesie gibt es nur Echtes oder Falsches. Klopstocks Messias ist falsch.[2]) Er wähnte dadurch, daß er in die heilige Berichterstattung der Evangelisten eine Reihe englischer, menschlicher und teuflischer Wesen schaltete, ein wahrhaftes Epos zu erzeugen. Jedes Epos aber fordert ungestörten Glauben. (Überhaupt ist Christus nicht episch darzustellen, sondern nur lyrisch. Denn aller mythischen Auffassung entgegen strebt die unverrückbare Bestimmtheit unserer Religion.)[3])

Auch Wilhelm Grimms Interesse galt dem Verhältnis von Mythos und Sage. Wenn aber Jakobs eigene Forschungen dem Mythos galten, so war die Heldensage Wilhelms Forschungsgebiet. Das Problem war: wie sich Götter- und Heldensage zu einander verhalten. (Denn Jakob und Wilhelm Grimm ordneten dem Mythos den Begriff der Sage über, der in göttliche, d. h. eben mythische und in irdische, d. h. historische Sagen zerfällt.) Die Lösung war bisher verschieden ausgefallen.

Die romantische Mythologie hatte sich auch des Nibelungenliedes bemächtigt. Von Kanne, Görres und Creuzer angeregt, hatten v. d. Hagen und Mone ihm eine ganz mythische Bedeutung zuerkannt. Hagens Schrift: Die Nibelungen: ihre Bedeutung für die Gegenwart und für immer[4]) war eine Gegenschrift gegen K. E. Schubarths Abhandlung: Zur Beurteilung Goethes, in der er, von Goethe angeregt und beifällig

[1]) Deutsches Museum III.

[2]) Über das finnische Epos, Kleine Schriften II, S. 74 ff.

[3]) Der deutsche Christus. Fünfzehn Kanzonen von Kandidus. Leipzig 1[illegible]. Kleine Schriften VIII, S. 390 ff.

[4]) Breslau 1819.

unterstützt, den so modern gewordenen Vergleich zwischen Homer und den Nibelungen energisch ablehnte[1]) und alle symbolische und allegorische Bedeutung dieser Gedichte verwarf. Hagens Schrift richtete sich überhaupt gegen die Goethesche Überschätzung des Altertums. Die Gewalt des Christentums ist zu bedeutend, als daß uns das Altertum noch sein könnte, was der Klassizismus will. In der nordischen Mythologie aber ist weit mehr von jener Urreligion, jenen Erinnerungen an die göttliche Offenbarung, sowie Ahnungen und Weissagungen des Christentums zu finden, als in allen klassischen Mythologien. Dieser nordische Mythus ist aber die Grundlage des Nibelungenepos. Siegfried ist gleich Baldur der Urmythus von Leben, Tod und Wiedergeburt der Zeiten und Dinge überhaupt. Auch der Mythos, wie Sünde und Tod in die Welt gekommen, ist darin zu erkennen. Die Burgunderrecken und Könige sind die finsteren Gewalten der Erde und Nacht, des Nebels, der Luft und der Elemente. Überall schimmern die Urmythen der Schöpfung und ihrer Tage, der ersten Menschen, des Paradieses und seines Verlustes hervor. Überall tritt noch die naturphilosophische Bedeutung vom Kampf und Sieg der Elemente zu Tage. Und so ist das Nibelungenlied als umfassendes Abbild des Mythos ein wahres Epos, wie Homer, mit dem es sich an Kunst messen kann, den es an wahrhaft christlichem Geiste weit übertrifft.[2])

[1]) Vgl. auch Brentano an Arnim: Voß ließ sich sehr hart über Arnim aus, weil auch er von den Nibelungen gesagt haben solle, sie könnten uns gewissermaßen, was den Griechen der Homer sein. Das heiße einen Saustall einem Palast vergleichen. Steig a. a. O. S. 147. Übrigens erklärte sich auch Gräter gegen den zu hoch gegriffenen Vergleich. Odina und Teutona 1812. Vorrede S. 21.

[2]) Auch für die bildende Kunst, so sagt Hagen weiter, ist das Gedicht nicht minder reich als Homer. Das beweisen Cornelius und Friedrich Tieck. Eine Würdigung von dem Werte des Christentums für Kunst und Poesie schließt diese Schrift, welche die Einheit alles Mythischen ganz nach Kanne auf etymologischem Wege erreichen will. Vgl. den heftigen Disput, den diese Schrift zwischen Hagen und Solger erregte. Solger, Nachgelassene Schriften I, S. 708 ff. Für Jakob Grimm war das christliche Prinzip darin zu weit getrieben. Übrigens brachte schon ein Reckengedicht von Zacharias Werner, Weimar 30. Januar 1809, Frau Feuer, Frau Wasser, Frau Luft und Frau Erde in unmittelbare Beziehung zu den Recken des Nibelungenliedes. *Gunther* ist der Feuerrecke.

Wie v. d. Hagen so identisierte auch Mone Mythos und Heldensage.[1]) Es liegt dem Nibelungenlied keine Geschichte zu Grunde, vielmehr beruht es auf der deutschen Glaubenssage und ist seinem Ursprunge nach ein heidnisch-religiöses Werk. Als mit dem Untergang der alten Götter die Sage ihren eigentlichen Inhalt verlor, wurde ihr aus innerem Bedürfnis jener geschichtliche Anschein gegeben. Eine heilige Urkunde ist also das Nibelungenlied für uns. Die Sage von Siegfried ist die alte Mythe vom Tode und der Wiedergeburt des Sonnengottes.[2])

Der mythischen Erklärung gegenüber stellte sich die geschichtliche. Ihr bedeutendster Vertreter war A. W. Schlegel im Deutschen Museum.

Die Brüder Grimm waren sich in der Ablehnung der mythischen wie der historischen Ansicht einig. Jakob Grimm hatte von Anfang an das Epos aus einer Ansetzung der Geschichte an den Mythos hergeleitet. Wilhelm Grimm stellte der mythischen Ansicht Mones entgegen: daß allerdings der Fabelkreis der Nibelungen mit der deutschen Götterlehre in Verbindung gestanden habe. Sobald aber jene Uranschauungen, Ahnungen über göttliche Dinge irdisch und leiblich in einer Mythologie sich gestalteten, war auch das historisch-menschliche Element schon vorhanden. Das Nibelungenlied ist also wohl eine epische Entwicklung uralter Grundanschauungen, in der die Spur der ihnen ohne Zweifel inne wohnenden Göttlichkeit so hoch als möglich zu verfolgen ist, aber nicht eine durch das Christentum erst umgewandelte Glaubenssage, in der die alten Götter die Gestalt geschichtlicher Helden annahmen.[3])

Ortwein dient als Fischer dem Wasser, Giselher der Vogelfänger ist Bote der Luft, Hagen der Waidmann dient der Erde. W. I, S. 182 f. Vgl. Goethe, Tageb. IV, S. 8.

[1]) Einleitung in das Nibelungenlied.

[2]) Vgl. auch: Der Schlüssel zur Edda, von E. Ch. Trautvetter, Berlin 1815, der die ganze Edda als chemischen Naturprozeß erklärt. Er war durch Karl Schmidts Buch vom Zitterstoffe dazu angeregt worden. Jakob Grimm erkannte in Trautvetters Versuch viel Gutes an, leugnete auch nicht den innersten Zusammenhang der Natur mit allen Dingen. Aber er mußte doch diese leichtsinnige und unwissenschaftliche Beweisführung energisch ablehnen. Vgl. Kleine Schriften VI, S. 199.

[3]) Kleine Schriften II, S. 210 ff.

Die ersten Gegenstände des Epos waren zweifellos die mythisch-sinnbildlichen Darstellungen geheimnisvoller Gedanken über die Erschaffung, das Bestehen und den Untergang der Welt. Die Naturkräfte erscheinen hier als organische Lebewesen, die man Götter nennt. Aber da durch das Handeln und Wirken der Götter Gelegenheit zur Einmischung von wirklicher Geschichte gegeben war, so trat in diese mythischen Gedichte, welche Deutschland so gut wie der Norden in seiner Edda hatte, gleich ein geschichtliches Element ein, das sich in der Zeit der Völkerwanderung zu einer ganz geschichtlichen Haltung des Epos erweiterte.[1] Die Annahme eines rein mythischen Ursprungs verflüchtigt das ganze Gedicht in blauen Dunst. Die rein geschichtliche Auffassung verkennt die göttliche Bedeutung des Epos. Die epische Volkssage, welche im Nibelungenliede enthalten ist, erwuchs aus der Vereinigung mythischer und geschichtlicher Wurzeln. Die Aufgabe ist, die mythischen und die geschichtlichen Bestandteile des Epos herauszuheben und nebeneinander aufzustellen.

Das tat Wilhelm Grimm in seiner deutschen Heldensage. Wie P. E. Müller, Lachmann und Wilhelm Müller, suchte Wilhelm Grimm dem Epos nach der Edda eine mythische Deutung in festeren Grenzen, als Mone und Hagen es taten, zu geben. Der mythische Mittelpunkt ist der verderbenvolle Ring, der das Gold erzeugte und den ein Zwerg verfluchte. Jedes echte Gedicht hat, weil es das Wirkliche in der Idee zu fassen und zu reinigen strebt, einen geistigen Grundgedanken, einen idealen Mittelpunkt, der unbewußt im Volksepos liegt, während die Kunstdichter ihn bewußt und willkürlich in die alten Sagen legen. Der Ring erscheint hier als das Symbol dunkler, unterirdischer Mächte, die den Menschen dem Untergang zuführen.[2] (Auch Wagners Nibelungen-Trilogie hat ja in dem Symbol des Ringes ihren idealen Mittelpunkt.)

Die Grundansicht der Brüder Grimm von einer nationalen Volksdichtung wurde durch Lachmanns Anwendung der Wolfschen Homerhypothese auf das Lied der Nibelungen bestätigt.

[1] Einleitung zur Vorlesung über Gudrun, Kleinere Schriften IV, S. 523.
[2] Ebenda.

Lachmann suchte das Entstehen der Lieder aus einzelnen Romanzen kritisch nachzuweisen. Die Idee war schon bei Tieck und Schlegel aufgetaucht. Sie gehört in ihrer Wurzel der Romantik an, welche das allmähliche Werden der epischen Poesie als eine organische Entwicklung begriff. Lachmann aber stellte nun wirklich durch seinen kritischen Nachweis das Nibelungenlied an die Seite Homers, mit dem man es so oft verglichen hatte. Die Richtigkeit der Anschauung Grimms und Görres' von der Einheit alles Epischen bestätigte sich immer mehr. Die Brüder erkannten denn auch Lachmanns Theorie im ganzen an.

Die deutsche Heldensage wurde von Wilhelm Grimm allein herausgegeben. Gemeinsam arbeiteten die Brüder an der Sammlung der deutschen Sagen. Auch die wundervolle Vorrede zu dieser Sammlung ist gemeinsame Arbeit. Hier wurden die Grenzen von Sagen und Märchen gezogen. Jedes hat seinen eigenen Kreis. Das Märchen ist poetischer, die Sage ist historischer. Jenes steht nur in sich selber fest, dieses ist an einen Ort oder einen historischen Namen gebunden. Märchen und Sage stellen sich der Geschichte gegenüber, insofern sie das sinnlich Natürliche und Begreifliche stets mit dem Unbegreiflichen mischen.[1]) Wie man aber von aller Geschichte Treue und Wahrheit verlangt, so muß man sie auch in echter Poesie finden. Dies war das erste Augenmerk bei der Sammlung der Sagen, vor denen alle Kraft der aus sich blos schöpfenden Einbildung zu Schanden wird. Das zweite Augenmerk war: daß man auch ihre Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit sich recht gewähren lasse.[2])

Vor den deutschen Sagen schon hatten die Brüder in gemeinsamer Tätigkeit die deutschen Volksmärchen heraus-

[1]) Vgl. auch Jakob Grimms Abhandlung über Ossian, wo er Märchen und Sage, welche wunderbar sind und ungebunden erscheinen, dem Epos gegenüberstellt, das nur einen Schimmer von Wunder braucht und in Liedern erschallt. Kleine Schriften VII, S. 537 ff. In der Vorrede zur deutschen Mythologie werden Märchen und Sage unter den höheren Begriff des Mythos gestellt.

[2]) Die Quellen der Sammlung flossen neben der mündlichen Überlieferung in den Arbeiten von Prätorius, Otmar, Wyß u. a.

gegeben und damit auch den Kreis der deutschen Mythologie erweitert. Denn wenn die Vorrede zum ersten Bande der Märchen ihre Naturbelebung nur mit den Mythen verglich, so führte die Einleitung der zweiten Ausgabe über das Wesen der Märchen die Naturbelebung und Gestaltenverwandlung in ihnen direkt auf mythische Überlieferung zurück und wies die Spuren der deutschen Mythologie in ihnen nach.[1] Auch ließ sich ein deutlicher Zusammenhang der Märchen mit der deutschen Heldensage feststellen.

So war allmählich der Stoff zu einer deutschen Mythologie geschaffen. In der Götterlehre des Nordens, in den Heldensagen und den deutschen Volkssagen, in den Märchen und endlich in Sprache, Sitten und Gebräuchen hatten sich reichliche Überreste des deutschen Heidentumes gefunden. Jakob Grimm konnte daran gehen, seinem Volke das kostbare Geschenk einer nationalen Mythologie zu machen. Seine Sprachstudien hatten unterdessen all die unreifen und gewagten Deutungen hinweggeschwemmt, die seinem etymologischen und vergleichenden Mythologisieren noch von den Kanne, Görres und Creuzer her angehaftet hatten. Eine kritische Methode steuerte dem allzu dringenden Wunsche, überall die Reste der ersehnten Mythologie zu entdecken. Die Analogie der Sprache hatte an Stelle einer Entlehnung die Urverwandtschaft der deutschen mit den fremden Mythen angesetzt. Er wollte nun einfach und treu diese Reste sammeln, ohne sie philosophisch oder astronomisch oder historisch zu deuten, ohne in dem Unzusammenhang ein System zu entdecken. Denn die Deutungen stören alles poetische Wohlgefallen oder verflüchtigen das geistige Prinzip der Mythen. Ein System aber zwängt in unnatürlicher und fruchtloser Weise die ganz aus der Fuge geratenen Trümmer zusammen. Auch vermag keine Deutung und kein System dem unendlichen Reichtum der Mythen ganz gerecht zu werden. Nicht bloße Naturvergötterung schuf die Götter. Sie entsprangen aus physischen, sittlichen, ästhetischen

[1] Das gab den Brüdern auch das Recht zu ihrer Anzeige der Märchen in den Göttinger Gel. Anz., weil ihre Sammlung dadurch einen wissenschaftlichen Wert bekam. Vgl. W. Gr., Kleine Schriften II, S. 471. Wilhelm wies schon in seiner Rezension des Märchensaal von Schmidt auf das Mythische der Volksmärchen hin. 1818. II. S. 221.

und anderen menschlichen Motiven. Pantheismus und Dualismus ist in der deutschen Mythologie nicht zu finden. Aber die monotheistische Form der Gottheit, welche die würdigste und ursprünglichste ist, aus deren Schoß sich erst die Vielgötterei entwand, sie zeigt sich auch noch mit besonderer Klarheit in unserer Mythologie. Alle Götter erscheinen als Ausflüsse einer höchsten und einzigen Gottheit, deren Idee auch bei den Heiden nicht völlig erloschen war. So macht sich auch noch in Grimms deutscher Mythologie der Einfluß der romantischen Mythologen bemerkbar.

Jakob Grimm hat seine deutsche Mythologie nicht für die Dichter geschrieben. Er war nicht der Meinung, daß eine vergangene Weltanschauung in der gegenwärtigen Poesie wieder lebendig werden könne. Er stellte auch die Mythologie nicht als Dichtung dar. Wenn auch seine Überzeugung war, daß die Mythologie ihrem tiefsten Wesen nach Poesie ist, so enthielt er sich doch zu Gunsten einer treuen und einfachen Materialsammlung jeder bestimmten Deutung, ob sie nun auf Religion oder Geschichte oder Dichtung ging.

Aber gerade die poetische Betrachtung der Mythologie war seit den Mythologen der Romantik über der Erkenntnis ihres Religionswertes ganz vernachlässigt worden. Und doch scheint sie die ewige und natürlichste Betrachtung zu sein. Es bedurfte eines Gelehrten, der zugleich Dichter war, damit die Mythologie ihre poetische Bedeutung zurückbekomme. Ludwig Uhland war Dichter und Gelehrter zugleich und damit zu dieser Aufgabe berufen.

Seit der klassischen Mythologie von K. Ph. Moritz, die von Goethes Geist beseelt war, ist im Umkreis der deutschen Literatur nicht wieder so schön und so natürlich über die Mythologie gesprochen worden wie von Uhland. Goethe und Moritz hatten die durch Kunst und Dichtung zur höchsten Schönheit der Form gebildete Mythologie der Griechen vor sich. Ihre Betrachtung ging denn auch auf die Schönheit und Menschlichkeit der griechischen Mythologie. Das konnte Uhlands Betrachtung nicht sein. Aber gerade weil er eine Mythologie vor sich hatte, welche auf einer ursprünglicheren Stufe stehen geblieben war und die Weihe der Form nicht mehr empfangen hatte, gerade darum konnte er die Urpoesie

in ihr um so heller herauszustellen. Der griechischen Mythologie gegenüber war der Standpunkt der bildenden Kunst gegeben. Der germanischen Mythologie gegenüber scheint der Standpunkt der reinen Poesie am natürlichsten gewählt zu sein. Im Grunde ist Goethes und Uhlands Mythenbetrachtung die gleiche.

Der poetische Gesichtspunkt unterscheidet Uhlands mythologische Forschungen von den romantischen Mythologien der Görres, Creuzer, Mone und Schelling, welche die Mythologie lediglich als Glaubenslehre zu begreifen suchten. Uhland stand den Brüdern Grimm viel näher, die sich jedoch einer entschiedenen Deutung der Mythologie überhaupt enthielten. Dabei hat Uhland die religiöse Bedeutung der Mythologie keineswegs verkannt. Er nannte jene volle Mythologie, welche sich die altnordischen Völker als großartiges Geistesdenkmal retteten: eine umfassende religiöse Weltanschauung in Sinnbildern. Jede Mythologie ist sinnbildlich. Aber weil diese Sinnbildlichkeit aus dichterisch schaffendem Geiste hervorgegangen ist, wird sie sich auch nur dem poetischen Auge voll entfalten. Nicht der Sinn, sondern das Bild ist in dieser Sinnbildlichkeit die Hauptsache. Der Drang des menschlichen Geistes, sich der Außenwelt zu bemächtigen, ist in poetischen Zeiten durch die Einbildungskraft tätig. Die Dichterseele will von den äußeren Dingen innerlich ein Gegenbild hervorbringen. Das Innere der Menschen aber strahlt nichts zurück, ohne es mit seinem eigenen Leben getränkt zu haben. Diese Wiedergeburt im Bilde ist also eine allgemeine Beseelung der Natur, die auch nur von dem gleich naturbelebenden Blicke verstanden werden kann. Diese sinnbildliche Personifikation zeugt von dem Verlangen und Erfühlen eines lebendigen Gottes, der in der Natur waltet. Aber auch der Geist sucht durch das gleiche Mittel der Personifikation äußere Gestalt zu erlangen. So werden beide, Natur und Geist, fähig, auf dem gleichen Schauplatz sinnbildlicher Darstellung zusammenzutreten.[1])

In dem Mythus von Thor ist das Naturleben, in dem Mythus von Odin ist das Geistesleben vergegenwärtigt. Das

[1]) Der Mythus von Thor, Schriften, S. 3—8.

ist der Grundgedanke, der die beiden Abhandlungen Uhlands über diese Mythen zu einem sich gegenseitig ergänzenden Gesamtbilde der Mythologie verbindet. Durch die nordische Mythenwelt zieht sich der Gegensatz der Asen und Jötunen. In den Jötunen erscheint die Materie, die elementarische Naturgewalt. In den Asen offenbart sich der bildende, beseelende, ordnende Geist. Der Mythos von Thor zeigt den Kampf des Gottes gegen die elementare Natur. In dem Mythos von Odin offenbart sich die Einheit, Tiefe, Fülle und Macht des göttlichen Geistes.

Die Sagengeschichte der germanischen Völker, welche noch vor jenen Abhandlungen vorgetragen wurde, ist ebenfalls vom Auge des Poeten gesehen. Die Sage ist Poesie des Volkes im Gegensatz zur dichterischen Persönlichkeit. Denn der Drang des einzelnen Menschen, ein geistiges Bild seines Wesens und Lebens zu erzeugen, ist auch in ganzen Völkern schöpferisch wirksam, wenn noch die menschlichen Geisteskräfte in solcher Ungeschiedenheit wirken, daß ihr höheres Erzeugnis nichts anderes sein kann als Poesie. In solchen Zeiten hat noch die Eigentümlichkeit der einzelnen Begabung keine Rechte an dem poetischen Gesamteigentum der Nation. Die Volkspoesie lebt nur in mündlicher Überlieferung. Ihre Lebenskraft ruht darin, daß sie die Urformen naturkräftiger Menschheit wahr und ausdrucksvoll vorzeichnet. Dadurch kann auch gerade jenen Zeiten, welche sich durch kulturelle Verfeinerung am weitesten von solchen Urzuständen entfernt haben, der Rückblick auf sie lehrreich und erquicklich sein.

Der Sagengeschichte in diesem Sinne fallen alle Überlieferungen anheim, welche das Leben der Völker in göttlichen und menschlichen Beziehungen geistig zurückspiegeln. Während die Mythologien der Görres, Creuzer und Mone nur die Glaubenssagen zu ihrem Gegenstande haben. Vor den Mysterien aber zieht sie sich zurück. Die Mythengeschichte strebt nach philosophischer Einheit, die Sage nach poetischer Mannigfaltigkeit. Jene läßt hinter den heidnischen Lehren die reine Offenbarung erkennen, diese verfolgt die Offenbarung der göttlichen Schöpferkraft, die im Geist und Gemüt der Menschen unversieglich fortwirkt, in ihre lebendigen Bildungen, wie die

volksmäßigen Sagenkreise sie darbieten. Wo das Interesse der Mythologie schon erlahmt, beginnt erst das Interesse der Sagengeschichte; wo aus dem Hintergrunde des Unendlichen die Gestalten hervorspringen und sich die Schöpfungen vervielfältigen, bis Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches zu einem vollen Leben ineinander greifen. Das geschieht in der Verbindung von Mythologie und Heldensage. Der Beginn ist die Sage der Sagen, die Sage vom All, die bildliche Geschichte vom Werden, Bestehen und künftigen Untergange der Welt und aller Kräfte, die in ihr wirken. In poetischer Hinsicht stellt sich die nordische Mythologie als ein wohlgegliedertes, gestaltenreiches Epos der Götterwelt dar, was schon Friedrich Schlegel anerkannte.

Zu diesem mythischen Weltsystem bietet die Heldensage eine Ergänzung. Mythologie und Heldensage erklären und ergänzen sich wechselseitig zu einem allumfassenden Ganzen, wie die irdische Geschichte mit dem Weltleben, das menschliche Geschick mit dem Schicksal der Götter zusammengreift und sich darin vollendet. Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches machen zusammen und in ihrer Wechselwirkung erst das volle Leben, das die Poesie abzuspiegeln hat.

Diese Auffassung ist im Hinblick auf Richard Wagners Nibelungen von größtem Interesse. Denn er hat es wirklich und als erster unternommen, diese beiden Welten zu einem allumfassenden Bilde des Lebens zu verbinden.

Als das Christentum in den Norden drang, mußte die Götter- und Heldensage aus dem lebendigen Bewußtsein des Volkes schwinden. Aber eine andere mythische Wesenklasse hat sich der Volksglaube nicht entfremden lassen, die fortwährend unmittelbar aus der umgebenden Natur zu ihm sprach. Es sind die untergeordneten Elementargeister, welche man unter dem Namen der Elfen zusammenfassen kann. Jede Naturreligion kennt sie, denn in ihnen ist das ursprünglichste und allgemeinste Element der mythologischen Naturanschauung wahrzunehmen, aus dem dann erst die eigentümlichen Göttergestalten jeder besonderen Mythologie aufgetaucht sind. Wurden diese durch die neue Lehre zerstört, so trat die Auflösung in jenes frühere Element wieder ein. Die Elementargeister werden auch nicht weichen, solange die Völker noch mit

einiger Einbildungskraft die Natur anschauen, deren wunderbares Leben sie umgibt. Denn in ihnen verkörpert sich eben dieses wunderbare Leben, das Geheimnisvolle, ewig Wechselnde, Zweideutige, bald Wohltätige, bald Zerstörende der Natur. Dadurch aber besonders wurde das Elfenleben sehr beliebt und mit so poetischem Triebe ausgebildet, weil das Christentum so gar nicht der Sehnsucht entgegenkam, welche die Grundlage der alten Naturreligion war: das Göttliche in der Natur zu erkennen. Nur als böse Dämonen wurden die Naturgeister im Kirchenglauben geduldet. Die Wunder der Erlösung sollten die Wunder der Schöpfung verdrängen, an denen das tiefgepflanzte Bedürfnis des Volkes hing. So füllte es die so schmerzlich gefühlte Lücke mit dem Elfenleben aus. „Man kann selbst für unsere Zeit noch die Frage aufwerfen, ob nicht die Religionslehre sich zu ausschließlich von der Natur ab auf das Unsichtbare gewendet habe, und dadurch zwischen der Religion und der Poesie, der die Natur und das äußere Leben unentbehrlich sind, eine unersprießliche Trennung bestehe, welche wegfallen würde, wenn man den Offenbarungen des Göttlichen in der sichtbaren Welt eine vollere Anerkennung widerfahren ließe.“ [1])

Die Dämonisierung der Naturgeister durch die Kirche als Ausdruck des verwerflichen Gegensatzes von Geist und Natur weist auf Heine hin. Von nun an steht die Mythologie in der deutschen Literatur überhaupt unter dem Gesichtspunkte dieses Gegensatzes von Geist und Natur, der seit Heine die Form des Gegensatzes von Griechentum und Christentum annahm. Dadurch wurde die Mythologie aus dem Reiche der Dichtung in das Leben des Tages hineingezogen, dem nach dem Untergange der Romantik die Dichtkunst diente.

[1]) Uhland selbst hat nach einer altschottischen Ballade ein Elfenschauspiel begonnen: Tamlan und Jannet. Es sollte die Rettung eines von Elfen entführten Menschen aus dem Elfenreiche darstellen, indem ein liebendes Weib sich in der Johannisnacht hineinwagt. Die Ballade von Harald und der Wechselgesang der Elfen waren für dieses Schauspiel gedacht.

7. Kapitel.

Griechentum und Christentum.

§ 1. Heines neuer Pantheismus.

Die Mythologen der Romantik hatten die Schranken von Heidentum und Christentum aufgehoben, indem sie die Gegenwart des pantheistischen Christentums in allen Mythologien darstellten. Heine richtete diese Schranken wieder auf, indem er den sinnenfreudigen Materialismus der Mythologie dem sinnenfeindlichen Spiritualismus des Christentums entgegenstellte. In der Verteufelung der heidnischen Götter zu Elementargeistern erkannte er die spiritualistische Tendenz des Christentums.

Dadurch wurde die Benutzung der Elementargeistermythologie durch die romantischen Dichter in ein ganz neues Licht gestellt. Der Gang der Weltgeschichte wiederholte sich innerhalb der deutschen Dichtung. Der Sieg des Christentums über die griechische Mythologie, welcher der denkwürdigste Sieg der Weltgeschichte war, wiederholte sich in dem Siege der christlichen Romantik über die griechischen Götter des Klassizismus. Wie aber die griechischen Götter seit ihrem Untergange noch als teuflische Elementargeister im Glauben des Volkes fortlebten, so lebten sie auch in der spätromantischen Dichtung fort, nachdem sie ihre ästhetische Verehrung eingebüßt hatten.

Mit der Romantik war die christlich-symbolische Weltanschauung zum Siege gekommen. Goethes Griechentum ragte einsam in die Zeit. Schelling, einst als Vertreter der Naturreligion sein Geistesgenosse, hatte eine andere Wendung genommen. Die griechischen Götter hatten den christlichen

Heiligen ihre Plätze geräumt. Die Dichtkunst spiegelte das Leben ab, aus dem die frohe Sinnlichkeit, die Lust an der Schönheit und Fülle des Daseins geschwunden war. Die Weltanschauung der Romantik, deren Quelle im Idealismus war, löste die Natur in ihre geistige Bedeutung auf. Sie ist etwas, das überwunden werden muß. Alles soll Geist werden. Das ist das Ziel der Geschichte. Denn die Natur ist das Reich der Notwendigkeit. Der Geist aber ist zur Freiheit bestimmt. Die Sinne sind die Fesseln des Geistes, die er abwerfen soll, um sich ganz seiner göttlichen Bestimmung hingeben zu können.

Die Geschichte setzt sich durch Reaktionen fort. Die Reaktion gegen eine solch sinnenfeindliche Weltanschauung begann in Frankreich mit dem St. Simonismus. Von dort stammte die Forderung der Rehabilitation des Fleisches. In Deutschland war Heinrich Heine der Vertreter des neuen Materialismus. Er gab der neuen Weltanschauung das Gewand des heidnischen Griechentums und führte damit den Kampf von Griechentum und Christentum, der seit Schillers Göttern Griechenlands die deutsche Dichtkunst durchzogen hatte, den Goethe für das Griechentum und die Romantik für das Christentum kämpfte, aus der Literatur in das Leben über. Die Mythologie begann eine neue Rolle zu spielen. Die symbolische Auffassung der romantischen Mythologen hatte sie zum Ausdruck einer christlich-symbolischen Weltanschauung gemacht. Heine machte sie zum Ausdruck seines sinnenfreudigen Materialismus. Er glaubte damit Goethes Griechentum zu erneuern. Der Unterschied ist freilich groß.

Heine brachte den Gegensatz von christlichem Spiritualismus und heidnischem Genußleben zum erstenmal in dem Reisebild „Die Nordsee" zu scharfer Formulierung. Gegen Goethe, den großen Heiden und seine nackten Göttergestalten wird das Kreuz gepredigt, aber Heine bekennt sich als seinen Bundesgenossen. Denn die griechischen Götter vertreten die Lebensfreude und irdische Schönheit. Der Aufsatz über die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel verkündigt eine neue Naturreligion, eine Religion, wo wieder freudige Götter aus Wäldern und Steinen hervorwachsen werden. Mystiker werden sie begründen, welche sich mit allen ihren mensch-

lichen Gefühlen in die Natur hinein versetzen. Darin zeigt sich, daß Heines Naturgefühl, welches in seinen Gedichten alle Wesen der Natur, Blumen und Sterne, mit Seele und Leben begabte, die Quelle seiner eigenen Naturreligion war, mit der sich seine antimoralische Auffassung der griechischen Götter verband.

Es ist denn auch die charakteristische Eigentümlichkeit von Heines Nordsee-Dichtungen, daß sie die griechischen Götter wieder in die Natur hinein versetzen, aus der sie stammen, und ihnen gerade dadurch eine antichristliche Wendung geben.

Das Gedicht Sonnenuntergang macht aus der Naturanschauung, wie die Sonne ins Meer steigt, während der traurig blasse Mond aus Wolkenschleiern hervorbricht, im Anschluß an die griechische Mythologie eine neue Mythe von dem leuchtenden Ehepaar Sol und Luna, das durch böse Zungen für ewig getrennt wurde. Eigenes Erlebnis spiegelt sich in dieser ganz modern und realistisch gehaltenen Naturmythe wieder. Böse Zungen brachten selbst über ewige Götter Schmerz und Verderben. Und die armen Götter wandeln nun qualvoll oben am Himmel und können nicht sterben und schleppen mit sich ihr strahlendes Elend. „Ich aber, der Mensch, der niedrig gepflanzte, der Todbeglückte, ich klage nicht länger." Im zweiten Zyklus der Dichtungen erzählt der Untergang der Sonne von der unglücklichen Ehe des Meergottes und der Sonne. Der Dichter selbst sah den Gott dem Meere enttauchen. Er trug eine Jacke von gelbem Flanell und eine lilienweiße Schlafmütz' und ein abgewelktes Gesicht.

Die Nacht am Strande beschwört die alte Zeit herauf, da die Götter des Himmels zu den Töchtern der Menschen niederstiegen, und drängt zu Vergleichen mit den sozialen Schichten der modernen Gesellschaft.

Poseidons Erscheinung wird durch die Homerlektüre des Dichters vorbereitet. Aus den meerdurchrauschten Blättern der Odyssee steigt ihm freudig der Atem der Götter entgegen und der leuchtende Menschenfrühling und der blühende Himmel von Hellas. Und wie er selbst als ein neuer Odysseus vor dem Zorne des bösen Poseidon bangt, da steigt aus den

weißen Wellen das schilfbekränzte Haupt des Meergottes, der ihn ob des allzu hoch gegriffenen Vergleiches verhöhnt. Und über seinen groben Seemannswitz lachten unter dem Wasser Amphitrithe, das plumpe Fischweib, und die dummen Töchter des Nereus.

Wie ein „Gegengift“ zu diesen heidnischen Gedichten steht am Ende des ersten Nordseezyklus die wundervolle Vision: Frieden, die gleichsam durch die Einsenkung des christlichen Gottes in die Natur zwischen Heidentum und Christentum den Frieden stiften will. Die am Himmel von weißen Wolken umwogte Sonne wird dem träumenden Dichter zu dem Herzen des Weltenheilandes, der in wallend weißem Gewande riesengroß über Land und Meer wandelt. Mit diesem Gedicht reiht sich Heine jenen Dichtern an, welche Schellings Forderung verwirklichten: durch die Verpflanzung der christlichen Geschichtsgötter in die Natur eine neue Naturmythologie heraufzuführen.

Aber um so energischer noch sind die Gedichte des zweiten Zyklus von griechischen Göttern erfüllt. Im Gewitter springen die weißen Wellenrosse, die Boreas selbst gezeugt mit des Erichthons reizenden Stuten, und das Seegevögel flattert ängstlich wie Schattenleichen am Styx, die Charon abwies vom nächtlichen Kahn. Äolus schickt seine flinksten Gesellen, die wild zum Reigen aufspielen. Der schwankende Seemann betet zu Kastor und Polydeukes. Aus dem hochaufrauschenden Meere tönt der Gesang der Okeaniden, der schönen mitleidigen Wasserfrauen, wie er einst dem Ahnherrn Prometheus ertönte. Die grauen Wolken sind die formlos grauen Töchter der Luft, die Danaiden, die aus dem Meer in Nebeleimern das Wasser schöpfen und es mühsam schleppen und schleppen und es wieder ins Meer verschütten.

Die weißen Wolken aber, die wie kolossale Götterbilder von leuchtendem Marmor am hellblauen sternlosen Himmel schweben, das sind sie selber, die Götter Griechenlands, die einst so freudig die Welt beherrschten, doch jetzt, verdrängt und verstorben, als ungeheure Gespenster am mitternächtlichen Himmel dahinziehen. Staunend und seltsam geblendet betrachtet der Dichter das luftige Pantheon der feierlich stummen, grauenhaft bewegten Riesengestalten: Kronion, den

entthronter Himmelskönig mit den schneeweißen Locken, die stolze Juno, deren Rache nimmermehr die gottbefruchtete Jungfrau und den wundertätigen Gottessohn trifft, Pallas Athene, die mit Schild und Weisheit das Götterverderben nicht abwehren konnte, Aphrodite, vor deren Schönheit ihm heimlich graut, und all die andern verlassenen Götter, die toten nachtwandelnden Schatten, Nebelschwache, die der Wind verscheucht, mit denen der Dichter ein heiliges Erbarmen fühlt. „Und wenn ich bedenke, wie feig und windig die Götter sind, die euch besiegten, die neuen, herrschenden, tristen Götter, die schadenfrohen im Schafpelz der Demut — o, da faßt mich ein düsterer Groll, und brechen möcht' ich die neuen Tempel und kämpfen für euch, ihr alten Götter, für euch und euer gutes ambrosisches Recht. Und vor euren hohen Altären, den wiedergebauten, den opferdampfenden möcht' ich selber knien und beten und flehend die Arme erheben." [1])

Ein Vergleich mit Schiller, Heinse und Hölderlin drängt sich auf. Schillers Götter Griechenlands sind das Vorbild zu Heines gleichnamigem Gedichte gewesen, was die Kontrastierung der griechischen und christlichen Götter betrifft. Aber für Schiller, dessen Ideal die naturüberwindende Sittlichkeit war, bedeuteten die griechischen Götter etwas anderes. Er sah in ihnen die schöne Gestaltung einer pantheistischen Weltanschauung, die seinem eignen Pantheismus entsprach, und er stellte sie in Gegensatz zu einer mechanisch-wissenschaftlichen Weltanschauung, welche die Welt entgöttert und den Gott außerhalb der Welt setzt. Wenn aber die Natur als Werk und Handlung freier Wesen angesehen wird, so spiegelt sich in ihr die sittliche Freiheit des Menschen. Die Poesie ist bestimmt, der Menschheit

[1]) Vgl. auch die Vision auf Helgoland (Ludwig Börne VII, S. 29), die ebenfalls ganz aus der Naturstimmung heraus entsteht. Die alten Götter strecken ihre Köpfe aus dem Boden und fragen: „Was bedeutet der Jubel, der bis ins Mark der Erde drang? Was gibt's Neues? Dürfen wir wieder hinauf?" — „Nein, ihr bleibt unten im Nebelheim, wo bald ein neuer Todesgenosse zu euch hinabsteigt ..." — „Wie heißt er?" — „Ihr kennt ihn gut, ihn, der euch einst hinabstieß in das Reich der ewigen Nacht ..."

ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. Vollendete Menschheit ist die Harmonie von Geist und Sinnlichkeit. Die griechische Vernunft zerlegte zwar die menschliche Natur und warf sie in ihrem herrlichen Götterkreis vergrößert auseinander, aber nicht dadurch, daß sie sie in Stücken riß, sondern dadurch, daß sie sie verschiedentlich mischte, denn die ganze Menschheit fehlte in keinem einzelnen Gott.[1]) Für Schiller also waren die griechischen Götter, welche Gattung und Individuen zugleich sind, die Ideale ästhetischer Menschheit, welche die Harmonie von Geist und Sinnlichkeit in der Schönheit ist. Für Heine waren sie die Ideale der reinen Sinnlichkeit, denn er wollte den Frieden zwischen Geist und Sinnen, der auch sein Endziel war, zu Gunsten der Sinnlichkeit schließen. Es lag Schiller sehr fern, einem materialistischen Lebensgenusse das Wort zu reden. Aber die Schönheit dünkte ihm die Erscheinung der Sittlichkeit, und für die Kunst besonders klagte er um den Untergang der griechischen Götter, welche die Formen der reinen Menschlichkeit sind. Heine dagegen sah in der griechischen Mythologie das Symbol des Sinnenrausches und irdischer Glückseligkeit im Gegensatz zu dem asketisch sinnenfeindlichen und nach Vergeistigung strebenden Christentum. Er beklagte den Untergang der alten Götter niemals für die Kunst, sondern immer nur für das Leben. Darin zeigt sich eine typische Verschiedenheit der Zeitalter. Schillers Zeit sah ein ästhetisches Kunstideal vor sich. Heines Zeit wollte das lebendige Leben wieder in seine Rechte einsetzen.

Heinse aber, der in so manchem als ein Vorläufer Heines angesehen werden muß, hat in seinem Ardinghello zum ersten Male jener Anschauung der griechischen Götter Ausdruck gegeben, die auch Heine vertrat. Sie waren ihm die Symbole einer sinnenfreudigen Lebensanschauung. So weit er die griechische Religion als die fruchtbarste Mutter der schönen Kunstgestalten verehrte — denn jede griechische Gottheit war nur ein Ideal einer besonderen Klasse menschlicher Vollkommenheit — und den Untergang der Kunst aus der Körperverachtung des Christentums erklärte, folgte er nur der

[1]) Vgl. den sechsten Brief über die ästhetische Erziehung.

Ästhetik Winckelmanns. Aber jetzt noch Vorstellungen aus der griechischen Mythologie zu nehmen, dünkte ihn ein verwirrter Nachklang, Echo ohne Sinn. Es gilt, einen anderen Weg zu gehen. Die griechischen Götter waren in ihrem Ursprung die Urwesen in der Natur, die Elemente, deren Mischung das Leben und die Materie ist. Die Freude an der Natur, am sinnlichen Dasein gab ihnen Wesen und Gestalt. Eine neue Naturreligion also muß das Leben erneuern. Auf den glückseligen Inseln, wo das Ideal des neuen Lebens verwirklicht werden soll, die Menschheit wieder zu ihrer Würde zu erheben, gibt es den Hohepriester der Natur, Priester der Sonne und der Gestirne, des Meeres, der Erde und der Luft. Das Lebensideal, das Heinse hier aufstellt, ist dem Lebensideal Heines sehr ähnlich, und beiden verkörpert es sich in den Göttern der Griechen.

An Hölderlin, der in seiner Auffassung der griechischen Götter als Naturwesen von Heinse beeinflußt worden war, gemahnt Heines Einsenkung der griechischen Götter in die Natur.

Auch Hölderlin hatte die Götter Griechenlands in der Natur gesehen. Die Natur selbst wurde ihm zur griechischen Mythologie, und er verkündigte eine neue Naturreligion, welche wieder die Götter in der Natur verehren wird. Aber der Unterschied von Heines Naturgefühl ist, daß Heines Visionen einer augenblicklichen und fast impressionistischen Stimmung enttauchen und mit dieser wieder verschwinden, daß sie eben: Visionen sind. Er glaubte nicht an die Götter in der Natur, aber sie waren ihm als Naturgötter die Symbole seines Materialismus. Hölderlin aber erlebte wirklich die griechischen Götter in der Natur. Bei ihm sind sie nicht vorübergehende Visionen, sondern wirkliche und dauernde Anschauungen, die seinem religiösen Naturgefühl und seiner Sehnsucht nach der Naturreligion der Griechen entstammen. Er glaubte an die Götter in der Natur, als an die Kräfte der Höhe. Seine Naturreligion war nicht Materialismus, sondern Pantheismus. Das aber hat Hölderlin mit Heine gemeinsam, und das macht ihn zu einer Brücke von Schiller zu Heine: daß er den Untergang der alten Götter nicht für die Kunst, sondern für das Leben beklagte. Ihm selbst aber waren sie

noch lebendig. Heine sah sie nur noch als Gespenster und Geister in der Natur, für Hölderlin hatten sie ihre alte Schönheit und Gestalt ganz bewahrt. Darum betete er sie voll heiligen Ernstes an. Heine aber konnte sie mit Spott und Ironie begießen. Hölderlin verehrte sie als die Ideale göttlicher Schönheit, Heine als die Symbole irdischen Genusses.

Aber Hölderlins Auffassung der griechischen Mythologie hat sich auch noch in Heines Zeiten erhalten und zwar in unmittelbarer Anknüpfung an Hölderlin. Die leise Wendung aber, die sie zu der neuen Zeit empfing, wirft auch ein interessantes Licht auf Heines Griechentum.

Wilhelm Waiblingers Phaeton[1]) ist eine weitgehende Nachahmung von Hölderlins Hyperion. Das Vorbild ist in Sprache, Form und Stil, wie in Idee und Gehalt ganz unverkennbar. Waiblinger wollte auch ganz offenbar in dem Schicksal seines Helden das Schicksal Hölderlins zeichnen, den er als Wahnsinnigen kennen lernte. In den Papieren Phaetons aus der Zeit seines Wahnsinns hat Waiblinger sicherlich Papiere Hölderlins benutzt, vielleicht auch wörtlich abgedruckt.

Waiblingers Dichtung ist von einem Pantheismus im Sinne Hölderlins erfüllt. Eins ist Alles, und Alles ist Eins. Denn eine Weltseele, welche die Liebe ist, bringt den seligen Gleichklang in die unendliche Fülle der Natur. Wie Hölderlin macht auch Waiblinger die Weltseele zu Äther und Luft, und wie Hölderlins Hyperion betet auch sein Phaeton die ewige Natur an, welche der Gott der Griechen war. Nichts ist heiliger als die Natur. Darum kannte man auch in Griechenland nicht jene lächerliche Verachtung des Lebensgenusses, mit dem sich bei uns die Männer brüsten. Aber die Zeiten der Schönheit sind vorüber. Kein Ahorn umschattet mehr am Ilyssos die heiligen Bilder der Nymphen und des Acheloos. Diana, die keusche, spielt nimmer mit den Nymphen am lorbeerumwehten Eurotas. Wo sind die Tauben in Dodonas uralten Eichenwäldern und ihre wunderbaren Säulen? Die Götter flohen, und halbzerbrochene Säulenschäfte, verwitterte

[1]) Stuttgart 1823.

Marmorblöcke deuten allein noch auf die alten Tempel. Einst belebte der fromme und dankbare Mensch alles, was um ihn war, Wälder und Fluren, Quellen und Flüsse, Täler und Berge mit dem Geiste einer Gottheit. Die Nymphen, die heiteren Töchter der Natur, irrten durch Brunnen und Fluren. In jedem Baum webte eine Dryade, über dem spiegelnden Wasser schwoll der volle Busen einer Göttin, und der muntere Pan erfüllte Gebirg und Wald mit seinem Flötenklang. „Da schwebte das ganze Gewimmel der alten Götter an mir vorüber, und ich sah sie um mich wirken und lächeln, als die Kräfte der heiligen, wirkenden Natur." Ich aber bin unsterblich wie die göttliche Natur. Denn ich bin nur ein Funken der Flamme, die sich Gott nennt. Darum ist mir auch das Winseln und Ächzen und Kriechen vor Gott so zuwider, das manchen Menschen für Frömmigkeit gilt. Menschlichkeit ist keine Sünde. Ich kann nicht mit ewigem Zagen und Zittern, mit ewiger Furcht und Reue vor Gott treten. Mein Gott ist kein Gott der Zerknirschten, er ist ein Gott der Lebendigen. Wir fühlen des Lebens Kraft und Schönheit nur halb, denn seine Körperhälfte ging für uns verloren.[1])

So nahm Hölderlins griechische Naturreligion in Waiblinger die moderne Wendung, die ihn Heine nähert.

Hölderlin suchte in seinem Gedicht: „Der Einzige" Christus unter den griechischen Göttern. Aber einen Gegensatz zwischen Griechentum und Christentum kannte er nicht, und seine Naturreligion, die Empedokles als Evangelium verkündigte, war eine Einpflanzung des Christentums in die Natur.

Heine begann das sechste Kapitel der Stadt Lucca: zu dem frohen Gelage der seligen Götter keuchte ein bleicher, bluttriefender Jude, mit einer Dornenkrone auf dem Haupte und mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter; und er

---

[1]) Der mythische Name des Helden ist ein Symbol: „Ach! die irdische Kraft, die sich selbst die Schranken nicht setzt, wirft der zürnende Gott zurück." Phaeton möchte Gott in seiner Urschönheit schauen. Die Liebe soll ihn zur Sonne tragen. Der Sonnenwagen aber, den Phaeton nicht lenken kann, wird zu jenem platonischen Wagen der Seele, vor dem ein schwarzes und ein weißes Roß gespannt ist. Das weiße Roß will wohl hinan, zur Anschauung der Gottheit, aber das schwarze Roß hält ihn schnaubend an der Erde. „Du zogst die Zügel und die Rosse stürzten."

warf das Kreuz auf den hohen Göttertisch, daß die goldenen Pokale zitterten und die Götter verstummten und erblichen und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen. Nun gab es eine traurige Zeit, und die Welt wurde grau und dunkel. Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazarett, wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig umherschlichen und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost. Es war eine trübselige, blutrünstige Deliquentenreligion.

Im gleichen Jahre kam Heine nach Paris, wo er sich dem Simonismus hingab. Die Spuren dieses Systems, das den Widerstreit des Christentums zwischen Geist und Sinnlichkeit in einen pantheistischen Monismus auflösen und daraus die praktischen Konsequenzen für das Leben ziehen wollte, zeigen sich in Heines Salon. Da stellt er den Unterschied zwischen jener Kunst dar, welche eine Unterdrückung der Materie beabsichtigt und die Erde vergeistigen möchte, und jener Kunst, die von dem Kampfe zwischen Geist und Materie nichts weiß und den Menschen schon auf dieser Erde beseligen möchte. Denn Gott ist alles was da ist. Diese neue Weltanschauung wird auch eine neue Kunst mit einer neuen Symbolik gebären, denn die zunehmende Geistigkeit ist ein zunehmender Verfall der Kunst, welche der Sinnlichkeit bedarf.

Aus dem Christentum, welches das Fleisch verdammt, um den Geist zu verherrlichen, leitet Heine die romantische Schule her, welche die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters ist. Aus ihren spiritualistischen Beziehungen stammt die rätselhafte Mystik dieser Poesie. Die bildende Kunst hatte unter solch spiritualistischen Aufgaben sehr zu leiden. Wie Goethe nannte auch Heine die Märtyrer und sterbenden Heiligen abscheuliche Themata. Eine Reaktion gegen den christlichen Spiritualismus des Mittelalters war die erneuerte Liebe zu der heiteren Kunst der Griechen. Die Wiedererweckung der mittelalterlichen Romantik ist wiederum die Reaktion gegen die nüchterne Nachahmerei der antiken Kunst. Jetzt aber tritt ein neuer Pantheismus als die Reaktion gegen den Spiritualismus der Romantik ein, der mit Fichtes Philosophie seinen Höhepunkt erreichte.

Dieser neue Pantheismus unterscheidet sich wesentlich von der pantheistischen Weltanschauung Goethes. Goethe glaubte, daß Gott sich gleichmäßig in allen Dingen manifestiere, und dadurch wurde er zum Indifferentisten. Die St. Simonisten aber lehren, daß Gott sich nach verschiedenen Graden in den verschiedenen Dingen offenbare und jedes in sich den Drang nach einem höheren Grade der Göttlichkeit in sich trage. Das ist das große Gesetz des Fortschrittes in der Natur. Goethes Dichtungen sind wie die antiken Götter, die voller Sehnsucht nach dem Leben scheinen, woraus sie jetzt durch andere Götter fortgedrängt sind. Der Faust ist jener romantische Spiritualist, der endlich nach materiellen Genüssen verlangt und dem Fleisch sein Recht wiedergibt. Die Feindschaft gegen Goethe ist die Feindschaft des romantischen Katholizismus gegen die griechische Weltanschauung.

Heines Schrift über Ludwig Börne schildert diesen Kampf der Pustkuchen, Hengstenberg, Menzel und Börne gegen Goethe als den Haß des judäischen Spiritualismus gegen hellenische Lebensherrlichkeit. Es ist dieselbe Opposition, die der Judaismus des Altertums gegen den freudigen Naturdienst der anderen Völker zeigte. Alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit asketischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben, oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. Heine bekannte in seinen Geständnissen, daß sein hellenischer Geist dem Moses seinen Haß gegen alle Bildlichkeit und Plastik nie verzeihen konnte. Sein letztes Gedicht stellt noch den Gegensatz der griechischen Götter und des judäischen Gottgedanken dar.

O, dieser Streit wird enden nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden sein der Menschheit Heer
In zwei Partein: Barbaren und Hellenen.*)

*) II, S. 45 ff. Weitere Kontrastierungen von Athen und Jerusalem, Griechentum und Nazarenertum, Pantheismus und Spiritualismus, oder wie er sonst diese Gegensätze nannte: Shakespeares Mädchen und Frauen V, S. 372 ff. Vorwort zu A. Weills Elsässischen Idyllen VII, S. 376. Deutschland, ein Wintermärchen, Vorwort und 1. Kapitel.

Heines Abhandlung zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, welche erzählen wollte, was das Christentum ist, wie es römischer Katholizismus geworden, wie aus diesem der Protestantismus und aus diesem die deutsche Philosophie hervorging, stellte dar, wie aus der Idee des Christentums, dem Gegensatz von Geist und Materie, eine neue Mythologie entstand. Heines Beschäftigung, über die letzten Spuren des Heidentums in der modernen Zeit nachzuforschen, reicht bis 1830 zurück. Damals fand er es höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben, und im Grunde erhielten sie sich ja bei den Dichtern bis auf den heutigen Tag. Denn noch ist bei ihnen die Freude des alten Bilderdienstes und der jauchzende Götterglaube lebendig.[1])

In der Abhandlung zur Geschichte der Religion zeigt nun Heine, was nur im Zusammenhang mit seiner antinazarenischen Weltanschauung verstanden werden kann, wie sich die spiritualistische Idee des Christentums in der Umgestaltung des früheren Nationalglaubens manifestiert. Das Christentum verwarf nicht die vorgefundenen Nationalgötter als leere Hirngespinste, sondern räumte ihnen wirkliche Existenz ein. Aber sie machte diese Götter zu Teufeln und Dämonen, welche durch den Sieg Christi ihre Macht verloren und nun den Menschen in Sünde und Verderben locken. Der Olymp wurde zur Hölle. Dieser düstere Wahn traf besonders die arme Venus, die den Tannhäuser verlockte, und selbst die keusche Diana wurde in das wilde Heer versetzt. Der Nationalglaube in Europa war pantheistisch. Seine Mysterien und Symbole bezogen sich auf den Naturdienst. (Das hatten die Mythologen der Romantik gezeigt!) In jedem Element verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baum atmete eine Gottheit. Die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert. Das Christentum verkehrte diese Ansicht, und an die Stelle einer durchgötterten Natur trat eine verteufelte Natur. Der Pantheismus wurde Pandämonismus.[2])

[1]) VII, S. 65.

[2]) Diese von [illegible] und Kirchenvätern wirklich vertretene Anschauung wurde bereits von mehreren Gelehrten vor Heine bemerkt. Unter Heines Quellen sind die Irischen Elfenmärchen der Brüder Grimm

Erst mit Spinoza blühte wieder die pantheistische Weltanschauung auf. Heine legte dem Spinozismus den St. Simonismus unter. Gott ist alles, was da ist. Also ist Materie und Geist gleich göttlich, und wer die heilige Materie beleidigt, ist ebenso sündhaft wie der, welcher gegen den heiligen Geist sündigt. Goethe wurde der Spinoza der Poesie. Die Liebe der Romantik für das Teufeltum, das Zauberwesen und die Hexerei des Mittelalters war nichts als eine plötzlich erwachte, aber unbegriffene Zurückneigung nach dem Pantheismus der alten Germanen. In der schnöde beschmutzten und boshaft verstümmelten Gestalt liebte sie eigentlich nur die vorchristliche Religion ihrer Väter. Mit Schelling kam der Pantheismus auch in der Philosophie zur Herrschaft. Die deutsche Philosophie seit Kant ist überhaupt nichts anderes als die Vernichtung der christlichen Religion. Sie hat den Boden für die große Umwälzung des Lebens bereitet. Die alten steinernen Götter erheben sich dann aus dem verschollenen Schutt und reiben sich den tausendjährigen Staub aus den Augen, und Thor mit dem Riesenhammer springt endlich empor und zerschlägt die gotischen Dome. Der altgermanische Pantheismus wird wieder die Religion der Zukunft werden. Eine Religion

hervorgehoben, deren Einleitung unter dem Titel „Holde und Unholde" die Wandlung des Elfenglaubens durch das Christentum darstellt. Die Lehrer des neuen Glaubens brachten die heidnischen Ideen und Gebräuche des Volkes in Zusammenhang mit dem Teufel. Dadurch nahmen die heiteren Mythen eine finstere Farbe an. Aus den Festen der Lichtalfen wurden teuflische Hexentänze. Unholde wurden aus Holden. Frau Holle wurde die abgöttische Frau Venus. A. a. O. S. 122 ff. — Man erinnere sich auch, daß schon Wieland vielfach auf diese Verunstaltung der griechischen Götter durch das Christentum und auf den Glauben, daß sie noch in Höllentiefen als Dämonen wirksam sind, besonders in seinen Göttergesprächen hingewiesen hat. Er unterschied auch schon zwischen einem Pantheon und einem Pandämonium. Und endlich sei der Ästhetik Jean Pauls gedacht, welcher, wie Heine, die Romantik aus dem Christentume herleitete. Das Christentum vertilgte die Sinnenwelt mit all ihren Reizen und setzte eine neue Geisterwelt an ihre Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt, und Teufel als Verführer zogen in Menschen und Göttergestalten usw. § 23. Goethe verspottete in der Walpurgisnacht den Orthodoxen, der die Götter Griechenlands für Teufel erklärt. Dichterisch war die Verteufelung der griechischen Götter schon von Ludwig Tieck in seiner Novelle von Eckart und Tannhäuser behandelt worden.

der Schönheit und der Freude, welche nichts anderes ist als die Rehabilitation der Materie. Eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter soll gestiftet werden. In der Idee eines Götterstaates versöhnte sich Heines ästhetischer Aristokratismus mit seinem politischen Kommunismus.

Heine stellte jenen Kontrast von Geist und Materie, aus dem sich seine Weltanschauung bildete, in seinem Faustballett auch dichterisch dar. Er sah die eigentliche Idee der Faustsage in der Revolte der sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistische Askese. Der Kampf der Gegenwart zwischen Religion und Wissenschaft, Autorität und Vernunft, Glauben und Denken, Entsagen und Genießen, kann keine passendere Form finden als in dem Mythos von Faust, der auf seine himmlische Seligkeit verzichtet, um der irdischen Herrlichkeit zu huldigen. Denn nach der Symbolik der katholischen Poesie ist Gott der Repräsentant des Geistes und der Teufel Repräsentant des Fleisches. Die Rehabilitation der Materie ist also ein Abfall von Gott und ein Bündnis mit dem Teufel. Helena ist das Hellenentum selbst. Und so stellt denn Heine in seinem Tanzpoem dar, wie Faust mitten beim Hexensabbath von Ekel ob all dem gotischen Wust gepackt wird, der nur eine plumpe Verhöhnung der kirchlichen Asketik, ihm aber ebenso unerquicklich ist wie letztere. Er empfindet eine unendliche Sehnsucht nach der reinen Schönheit und Harmonie, nach den edlen Gestalten der homerischen Frühlingswelt. Unmittelbar darauf folgt die Szene auf der Insel im Archipel mit dem Tempel der Venus. Alles atmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe. Nichts erinnert an ein nebliges Jenseits, an mystische Angstschauer und überirdische Ekstase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipiert. Hier ist alles plastische Seligkeit ohne Wehmut und ohne Sehnsucht.

§. 2. Die Verteuflung der Götter bei Heine.

Heines Lieblingsproblem, das sich unmittelbar aus seiner antinazarenischen Weltanschauung ergab: wie das Christentum die altheidnische Religion zu vertilgen oder in sich auf-

geschaffen suchte, und wie sich ihre Spuren noch im Volksglauben erhalten haben, fand in der Abhandlung über die Elementargeister eine selbständige Behandlung, nachdem schon die Geschichte der Religion und Philosophie die leitenden Gedanken dargelegt hatte. Hier zeigte er wieder, wie der heidnische Gott zum wirklichen Teufel wurde, der als Repräsentant der weltlichen Sinnenfreude sowie der menschlichen Vernunft dem christlichen Gotte entgegensteht, welcher den reinen Geist und den himmlischen Glauben vertritt. Damit siegte der trübsinnige, sinnenfeindliche und übergeistige Judaismus über hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und glühende Lebenslust. Heine entnahm seinen Quellen[1] eine Fülle von Geistergeschichten, die er mit eigenen Zutaten oder Weglassungen nacherzählte, um darzustellen, wie das Christentum alle Lust und Schönheit des Lebens vertilgte, was sich in dem Volksglauben symbolisiert, daß die griechischen Götter noch immer in den Ruinen der alten Tempel wohnen, aber sie haben durch den Sieg Christi alle Macht verloren und sind arge Teufel und Dämonen, die sich am Tage unter Eulen und Kröten in den dunklen Trümmern ihrer ehemaligen Herrlichkeit versteckt halten, des Nachts aber in liebreizender Gestalt hervorsteigen, um irgend einen arglosen Wanderer oder verwegenen Gesellen zu betören und zu verlocken. Zu den Sagen, welche sich auf diesen Volksglauben beziehen, gehört das Lied vom Tannhäuser, das Heine zuerst bei Kornmann las. Seine eigene Nachdichtung hat die Fassung des Wunderhornes zur Vorlage. Deutlicher als hier wird es in Heines zweitem Tannhäuserlied (nach einer späteren Fassung des alten Liedes), was er in dieser Sage darstellen wollte. Man kann den Tannhäuser einen umgekehrten Faust nennen. Die Abwendung Tannhäusers von Frau Venus ist das Erwachen des christlichen Spiritualismus in einem Hellenen. „Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt mit spitzigen

---

[1] Die Hauptquellen sind: Dobeneck: Des deutschen Mittelalters Volksglauben, W. Grimm: Altdänische Heldenlieder, J. Grimm: Deutsche Mythologie, die Märchen und Sagen der Brüder Grimm, außerdem Kornmann, Prätorius, Gottschalck, Horst, Mone, Schreiber u. a. Vgl. Elsters Ausgabe.

Dornen krönen.“ Aber in der Kirche, welche die Natur zur höllischen Sünde verkehrt, ist kein Heil zu finden.

> Der Teufel, den man Venus nennt,
> Er ist der schlimmste von allen,
> Erretten kann ich dich nimmermehr
> Aus seinen schönen Krallen.
> Mit deiner Seele mußt du jetzt
> Des Fleisches Lust bezahlen,
> Du bist verworfen, du bist verdammt
> Zu ewigen Höllenqualen.

Eine der letzten Arbeiten Heines: Die Götter im Exil hat wieder das gleiche Thema: Die Verteuflung der Götter durch das Christentum. Und wieder versteckt sich unter den alten Geschichten, welche von dem dämonischen Fortleben der alten Götter erzählen, die Polemik des Hellenismus gegen die spiritualistische Weltanschauung. Als Nachtrag dazu erschien die Pantomime: Die Göttin Diana, welche sich unmittelbar diesem Sagenkreise anschließt.

Heine erwähnte die Sage von Diana, die in das wilde Heer versetzt wurde, schon in der Abhandlung von den Elementargeistern. Jene berühmte Vision der wilden Jagd im Atta Troll erblickt auch die Göttin Diana wie eine reine Bildsäule mit marmorweißem und kaltem Antlitz. Doch in ihrem schwarzen Auge loderte ein grauenhaftes und unheimlich süßes Feuer, seelenblendend und verzehrend. Im Übermut ihrer Keuschheit verhirschte sie einst den Aktäon. Dafür erwachte nun desto stärker die Wollust in ihr, und es brennt in ihren Augen wie ein wahrer Höllenbrand. Sie ist eine Teufelin, die sich unter alten Tempeltrümmern vor Christi Tagesherrschaft birgt. Nur in der Nacht wagt sie es, hervorzutreten und sich mit den heidnischen Gespielen des Weidwerks zu freuen. So begegnet sie auch in der Pantomime. In einem uralten verfallenen Tempel der Diana schließt ein deutscher Ritter mit der Göttin einen Liebesbund. Diana erzählt ihrem Ritter, daß die alten Götter nicht tot sind, sondern sich nur in Höhlen und Ruinen versteckt halten, wo sie sich nächtlich besuchen und Freudenfeste feiern. Apoll und Bacchus kommen mit ihrem Gefolge von Musen und Bacchanten zu der Liebesfeier, die von hellenischem Freudentaumel erfüllt ist. In stärkstem Gegensatz zu diesem Bilde

sieht die gotische Ritterburg des zweiten Tableaus mit ihrem sittsamen, blöden und ängstlichen Leben. Da kommen die griechischen Götter zu dem Ritter, der sie beschwört, ihn nicht wieder zu verlassen. Seine Burgfrau aber tanzt in ihrer höchsten Entrüstung mit Diana ein Pas de deux, „wo griechisch-heidnische Götterlust mit der germanisch-spiritualistischen Haustugend einen Zweikampf tanzt". Dann entfernen sich die Götter. Der Ritter aber sucht sie in einer wilden Gebirgsgegend, wo ihn Undinen und Sylphen, Gnomen und Salamander in ihre Elemente zu entführen suchen. Da erscheint Diana als die Führerin des wilden Heeres, in dem auch die andern Götter der Griechen reiten. Diana will den Geliebten in den Venusberg führen, wo der Sitz aller hellenischen Lebensfreude ist. Aber der Ritter wird von dem treuen Eckart vor dem Eingange getötet. Im Venusberg, wo Wolfgang Goethe unter den Männern ragt, herrscht unter dem Vorsitz von Venus und Tannhäuser tolle Lust, als Diana den Leichnam des Ritters hereinbringt. Venus vermag ihn nicht zu erwecken. Aber Bacchus, der Gott des Lebens, erweckt ihn.

Heine gab dem Faust und der Göttin Diana die Form von Tanzpoemen offenbar deshalb, weil sich grade im Tanze hellenische Lebensfreude äußert. Die christliche Kirche, so sagte er einmal, die alle Künste in ihren Schoß aufnahm und benutzte, wußte mit der Tanzkunst nichts anzufangen und verdammte sie, denn sie erinnerte allzu sehr an den alten Tempeldienst der Heiden, deren Götter in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Am Ende wurde der böse Feind als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, und in seiner frevelhaften Gemeinschaft tanzten die Hexen und Hexenmeister ihren nächtlichen Reigen.

So polemisierte Heine auch durch die Form gegen die spiritualistische Weltanschauung.

Man muß Heines Hellenentum mit Goethes Hellenentum vergleichen, um sein wahres Wesen zu fassen. Heine hatte kein Recht dazu, sich immer auf Goethe als den größten Vertreter seiner eigenen Weltanschauung zu berufen. Wenn Goethe die griechischen Götter den neuen Götzen und Heiligen

der Romantik entgegenstellte, so tat er es, weil er in ihnen die Ideale der Schönheit und reinen Menschlichkeit verehrte. Die griechische Mythologie war seine Religion, weil sie das Heilige in der schönsten Form darstellt. Die plastische Begrenzung der griechischen Götter befriedigte sein Formgefühl. Ein ästhetisches Ideal stand vor seiner Seele. Die neue Zeit, welche auf die Romantik folgte, wollte das Leben in all seinen Erscheinungen umgestalten. Die Romantik war Reaktion. Heines Hellenentum ist die Weltanschauung des jungen Deutschland, das die Rechte des Lebens geltend machte. Wenn Heine die griechischen Götter den Göttern der Romantik entgegenstellte, so tat er es, weil sie ihm die Symbole einer materialistischen Sinnenfreude waren. Seine Anbetung galt nicht ihrer plastischen Formenschönheit, sondern der hellenischen Lebenslust, die sich in ihnen verkörpert. Sie waren ihm nicht ein Kunstideal, sondern ein Lebensideal. So zog er die Mythologie in die Kämpfe des Tages hinein. Die Umwandlung der heidnischen Götter zu teuflischen Dämonen ist das Zeichen der kirchlichen Reaktion, die vernichtet werden muß. Die Teufel sollen wieder Götter werden. Ein Thema von wissenschaftlichem und poetischem Interesse wird zum Ausdruck eines praktischen Materialismus. Aber die Götter sind nur Symbole. Heine wollte im Grunde überhaupt keine Götter haben. Sein Lebenswerk ist die Vernichtung der Mythologie. Er ist der erste Zertrümmerer der Götzen in der deutschen Dichtung seit Wieland. „Pan ist tot.“ [1])

§ 3. Die verteufelten Götter bei anderen Dichtern.

Unter den Poeten, welche aus dem Volksglauben an verteufelte Götter die Motive ihrer schönsten Dichtungen schöpften, nannte Heine Eichendorff und Alexis.

Schon Brentano hatte sich in seinen Skizzen zu den Romanzen vom Rosenkranz der von Kornmann erzählten Sage

[1]) Hebbel schrieb einmal in sein Tagebuch: Die Gegner des christlichen Prinzips, die es aus Gründen der Schönheit sind, wie Heine, sollten sich doch fragen, ob denn die Welt der Resignation, der freudigen Entsagung nicht ihre eigentümliche Schönheit habe, und ob sie diese auslöschen möchten. IV, S. 232

von dem beim Ballspiel einem Venusbilde an den Finger gesteckten Ringe bedient, der von dem eingekrümmten Finger nicht mehr abgezogen werden kann.

Eichendorff hat die Fabel seiner Novelle „Das Marmorbild“ frei erfunden. Aber die Motive entstammen eben jenen Sagen, deren Hauptquelle Kornmann ist. Aber Eichendorffs eigenstes Werk ist es, daß er in der teuflischen Göttin Venus gleichzeitig den Frühlings-Zauber Italiens und den nächtlichen Zauber der Natur überhaupt symbolisierte. So bediente er sich in seinen Gedichten der Nixen- und Elfenmythologie. Das Christentum aber ist wie das Licht des Tages.

Von kühnen Wunderbildern
Ein großer Trümmerhauf,
In reizendem Verwildern
Ein blühnder Garten drauf,
Versunknes Reich zu Füßen,
Vom Himmel fern und nah
Aus andrem Reich ein Grüßen —
Das ist Italia.

Da geht mit dem Frühling ein leises Auferstehen an. Es rührt sich im stillen Göttergrab. Und unter dem duftigen Schleier weht die alte Zaubermacht, so oft der Lenz wiederkehrt. Frau Venus hört das Locken der Natur, richtet sich aus Blumen empor und sucht ihre alten Tempel und Gespielen. Aber die Tempel sind verfallen. Diana schläft im Walde, Neptun ruht im kühlen Meerschloß, nur Sirenen tauchen noch zuweilen aus dem Grunde. Da muß Venus selbst sinnend und bleich im Frühlingsscheine stehen, der schöne Leib wird Stein.

Denn über Land und Wogen
Erscheint so still und mild
Hoch auf dem Regenbogen
Ein andres Frauenbild.
Ein Kindlein in den Armen
Die Wunderbare hält,
Und himmlisches Erbarmen
Durchdringt die ganze Welt.

Die Seele aber schüttelt das böse Träumen von sich und erhebt sich aus dem schwülen Zauber der Nacht in die Morgenluft. Das ist das Lied des frommen Sängers Fortunato, dessen Kunst die aus der Tiefe langenden Erdgeister bändigen kann.

Die Novellle selbst schildert, wie die schöne Heidengöttin im Andenken an die irdische Lust zu der grünen Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigt und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung an jungen, sorglosen Gemütern übt, die dann, vom Leben abgeschieden und doch auch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue an Leib und Seele verloren umherirren und in der entsetzlichen Täuschung sich selbst verzehren. Florio aber, der dem Zauber des lebendig gewordenen Marmorbildes verfiel, wird durch die Macht des Gesanges und der Liebe gerettet. Es ist der Dichtung Eichendorffs ganz eigentümlich, daß sie den Zauber der teuflischen Göttin, die bald als Marmorbild, bald als wunderschöne Dame erscheint, immer mit dem Stimmungszauber der nächtlichen Natur und Frühlingslandschaft verfließen läßt, sodaß Wahrheit und Vision nicht mehr zu scheiden ist. Bevor noch Florio das Marmorbild im Mondschein am Weiher erblickte, singt er ein Lied von dem Reiche der Frau Venus, das deutlich an eine Nachthymne des Novalis erinnert. In der Lust des erwachenden Frühlings feiern Bacchus (der dann in der Gestalt des dämonischen Ritters Donati erscheint) und Frau Venus frohe Liebesfeste in ihrem Zauberreich. Wie aber die Klänge verrinnen und das Grün bleicht, da ist mitten im Feste ein stiller Gast, „mit blühendem Mohne, der träumerisch glänzt, und Lilienkrone erscheint er bekränzt“. Er trägt eine Fackel, die er manchmal umdreht, und er fragt nach einem, der heimwärts verlangt. Tief schauernd vergeht die Welt und wird stumm. „O Jüngling vom Himmel, wie bist du so schön! Ich laß das Gewimmel, mit dir will ich gehn.“ So war in jener Hymne des Novalis der Tod zu den frohen Tischen der Götter und Menschen getreten und hatte die irdische Freude stumm gemacht.

Eichendorff hat noch einmal in späten Jahren auf das gleiche Thema zurückgegriffen. Seine Romanzen von Julian gaben aber dem Gegensatz der griechischen Dämonen und der christlichen Gottheit einen anderen Sinn. Unterdes war das junge Deutschland mit seinen Emanzipationsbestrebungen emporgekommen und hatte der Romantik ein Ende bereitet. Heine hatte in der Mythologie der verteufelten Götter den Sieg des Spiritualismus über die hellenische Lebensfreude dargestellt

und die Rehabilitierung der griechischen Götter als der Symbole der neuen Weltanschauung verlangt. Heines Einfluß ist ganz deutlich in Eichendorffs Dichtung zu erkennen, welche in dem Kampfe Julians gegen das Christentum für die griechischen Götter den Kampf der jungdeutschen gegen die romantische Weltanschauung darstellt. Julian ist des ewigen Entsagens müde. Er will das schöne Leben nicht ans Kreuz schlagen. Die Natur ruft nach den alten Göttern. Er steckt einem Marmorbilde der Venus seinen Ring an und verlobt sich ihr, die nun wieder lebendig wird und ihn im Traume besucht. Da singt er am Morgen:

> Steig, Hellas, auf!
>
> — — — — — — — — — —
>
> Daß die Welt wieder trunken von Licht,
> Ein himmlisch Gedicht!
> Die ämsige Waltung
> Der Zeiten Gestaltung,
> Der wunderbaren Schönheit Mythe,
> Apollo, Zeus, Aphrodite,
> Oder wie die begeisterte Menge es heißt.
> Es ist der Menschen ewiger Geist,
> Der durch die Äonen kreist.

Der schöpferische Genius regt sich wieder in ihm.

> Es bricht sein Schweigen
> Der gefesselte Stein,
> Und zwischen Trümmern steigen
> Eratmend aus allen
> Versunkenen Hallen
> Die uralten Lieder,
> Die heiteren Götter,
> Dem Menschen als Retter
> Hilfreich gesellt,
> Und unser ist wieder
> Die weite, schöne, herrliche Welt!

Nun feiert Julian wieder götterfrohe Feste.

> Und beim rosenduftgen Becher
> Fühlt der Weise tiefgerührt
> Nach der finsteren Vermummung
> Auch sein Fleisch emanzipiert.

Dem heidnischen Kaiser tritt Severus der Christ entgegen. Jene Naturanschauungen, deren Kampf in Heines Schriften

die allbeherrschende Rolle spielte, platzen hier dramatisch aufeinander.

Julian: Schiltst die Natur du, Alter, weil sie ihr Joch zerbricht,
Aus Quell und Bäumen wieder die Götterseele spricht,
Und Helios durch die Nebel den Siegeswagen lenkt,
Die Welt im Licht eratmet, der Mensch begeistert denkt?

Severus: Ei Worte, Worte, Worte! ich weiß blos: die Natur
Ist nur eine arme, demütige Kreatur,
Die schauernd von dem träumet, in dessen Hand sie ist.
Ja oder Nein verlang ich: Glaubst du an Jesus Christ?

Der Sohn des Severus wird von Faustina, dem lebendigen Marmorbilde der Venus, durch den Zauber der Mondscheinnacht (wie in der früheren Novelle) in ihren Palast gelockt. Aber er büßt seine Schuld mit dem Tode, und die Zauberin stürzt sich in den Abgrund, aus dem noch in stillen Nächten irre Lieder emporklingen. Julian fällt im Kampfe von der Waffe des Severus.

Und mit Wehruf auf Geisterrossen flogen
Die alten Götter durch das Heer.

In dieser Kontrastierung des dämonischen Heidentums mit dem wahren Christentum sollen sich die Kämpfe des modernen Geisteslebens spiegeln und symbolisieren. Das geschah nach Heines Vorbild. Aber Eichendorff hoffte auf den Triumph des Christentums.

Wie sich in Eichendorffs Marmorbild der Zauber der italienischen Natur symbolisiert, so in Alexis' Novelle: „Venus in Rom" der Zauber der italienischen Renaissance. Dieser Zauber wird auch hier in der Trennung von Leib und Seele dargestellt. Aber Alexis gab diesem Gegensatz eine neue Bedeutung, indem er ihn mit dem modernen Magnetismus in Verbindung brachte, der Leib und Seele zu trennen wußte. Der Zauber, der Leib und Seele trennt, ist hier die Hingabe des Deutschen an die fremden Götter des Altertums.

Wie Florio in Eichendorffs Novelle das Bild der Venus schon in den Träumen seiner Jugend gesehen und besungen hatte, bevor es ihm wirklich begegnete, war in Alexis' Novelle dem deutschen Ritter Hubert schon in seiner Heimat das große und schöne Rom lebendig geworden. Er lebte in ihm. „Was Wunder daher, daß sie dich in ihre Kreise zogen, der

du in Träumen aufgegangen ihnen schon angehörtest." Der Zauber Italiens lockt ihn über die Berge. In Rom verfällt er ganz dem heidnischen Geiste, der dort herrschend ist. In den Kirchen wird die heilige Dreieinigkeit mit Jupiter, Apollo und Diana verglichen. (Eine Anspielung auf die Mythologen der Romantik?) Raphael ist der Maler jener untergegangenen Welt, welche unterging, als man nicht mehr an die schönen Götter Griechenlands glaubte. In Rom aber wird diese Welt wieder lebendig. Nur in Rom, so lehrt ein dämonischer Kardinal den deutschen Ritter, der in seine Schlingen fällt, winkt uns das Altertum lockend in seine Wunderwelt zurück. Rom ist ewig, denn seine Götter leben ewig. Die Vergangenheit ist uns nicht verschlossen. Wir können zurückleben, wenn wir es wollen. Wird nicht ein Bild lebendig, je länger wir es ansehen? So kann der Wille auch auf Jahrhunderte zurückwirken. Das Altertum wird vor dem aufleben, der in ihm leben will. Die Kunst ist der wahre Wegweiser in das innerste Heiligtum der alten Zeit. Sein Heiligtum ist denn auch ein Saal mit den verstümmelten Götterbildern der Antike, und in seinem Allerheiligsten steht die Statue der Venus, die durch kunstvolle Beleuchtung lebendig zu werden scheint. „Venus lebt."

Wenn aber eine Seele die weite Wanderung über Jahrhunderte zurück antritt, um die verlorene Vergangenheit wieder zu entdecken, und sie tut es nicht allein auf dem Wege der Kunst, so muß sie sich vom Körper trennen, der in der Vergangenheit nicht leben kann. Das müssen die beiden Helden der Novelle an sich erfahren. Theodor Savelli ist durch die Beschwörung des Altertums wahnsinnig geworden. Die Marmorstatuen der alten Götter scheinen ihm bleiche Gespenster zu sein, die ihm keine Ruhe lassen. Das ist die Folge einer Nacht, wo die Seele vom Leibe getrennt wurde. „Es lebt ein Geisterreich im alten Rom. Sirenentöne locken uns, den Schleier zu heben. Aber wer sie einmal gesehen, den haben sie schon mit ihren Netzen umstrickt." Der Wahnsinnige erzählt seine Leidensgeschichte. Es ist die von Kornmann berichtete Geschichte des römischen Ballspielers, der sich einer Venusstatue durch seinen Ring verlobt hat und sich nun mit seiner irdischen Braut nicht mehr vermählen kann, weil die lebendig gewordene Göttin als Gespenst zwischen

ihnen steht. Endlich will er auf Rat des heidentumkundigen Priesters Palumbus der im wilden Heere reitenden Göttin den Ring wieder abgewinnen. Er hält jenen geheimnisvollen Kardinal für die Göttin und tötet ihn. Es ist zu beachten, daß diese Geschichte von einem Wahnsinnigen erzählt wird, der durch die Beschwörung der Vergangenheit die Seele vom Körper trennte. Denn es gibt in dieser Novelle nichts, was nicht auf ganz natürliche Weise zu erklären ist. Das ist für den realistischen und historischen Geist der Zeit bezeichnend. Alexis wollte eine historische Novelle schreiben. Er wollte den Geist der Renaissance schildern, der die Vergangenheit wieder lebendig machte. Auch der deutsche Ritter verfällt dem römischen Zauber. Der Priester Palumbus übt seine Kunst an ihm aus, welche nichts anderes ist als Magnetismus. Daß sich Huberts Seele von seinem Körper löst und einem fremden Willen gehorcht, ist in den Zeiten der Schubert nichts Wunderbares. So verfließt dieser natürliche Zauber mit jenem Zauber der antiken Götter, dem der Deutsche in Rom nicht widerstehen kann. Das Venusbild des Kardinals, das ihm durch seine künstliche Beleuchtung lebendig erschien, verfolgt ihn auf Schritt und Tritt. Er glaubt überall Venus zu sehen. So fällt er in die Schlingen Faustinas. (Auch das lebendige Marmorbild der Venus in Eichendorffs Julian heißt Faustina!) In ihren Armen vergißt er Gott und Welt. Ein Lied vom Venusberge, Tannhäuser und Eckart läßt ihn die Ähnlichkeit seiner Lage erkennen. Er fühlt seine Seele verloren. Aber sein treues Weib erlöst ihn von allem Sinnenzauber. In Deutschland begann die Reformation. Der Geist wird reif, der Aberglaube schwindet. In Rom fesselt ihn nichts mehr. Der Marmor, der sonst zu ihm sprach, ist wieder lebloser Stein geworden. Das schöne Reich der Kunst ist in Verwirrung. Raphael stirbt. Das alte Rom lebt nicht mehr auf. Der Zauber ist gelöst, und Hubert zieht dem deutschen Frühling entgegen. Er hat an sich erfahren, was ihn ein Gegner Platos lehrte: „Leib und Seele! Da sollte die Kirche ihren ganzen Fluch drauflegen, wer sie trennen will, solange der Schöpfer sie beide zusammen wandeln heißt.“[1])

[1]) Das Motiv dieser Novelle kehrt in Fr. Th. Vischers Entwurf des zweiten Teiles von Goethes Faust wieder. Da sollte Faust in Rom bei

Nicht nur Eichendorff und Alexis, die Heine selbst nannte, haben den großen Kampf der Zeit zwischen Geist und Sinnlichkeit in den Formen der alten Götter und ihrer modernen Auffassung dargestellt. Auch in anderen zeigt sich der Einfluß dieses Motives, das seit Heine die deutsche Dichtung durchzieht.

Hatten Eichendorff und Alexis sich für die neue Zeit entschieden und den Zauber der alten Götter als einen verwerflichen Sinnenzauber hingestellt, so neigte Ludwig Tieck in der Periode seines Realismus mehr zu Heines Richtung, er, der früher die christliche Mythologie in der deutschen Dichtung zum Siege geführt hatte. Er legte seine eigene Anschauung seinem geliebten Dichter Camoens in den Mund: Im angewöhnten Gefühl, den Bildern und der Erinnerung, selbst in sprichwörtlicher Rede leben die alten Fabelgötter noch immer ihr luftiges, poetisches Dasein. Ein gewisser Glaube an diese Wesen läßt sich in unserem Gemüt nicht vernichten, deshalb sind sie auch poetisch und wahr. In unserm Innern ist jener Gegensatz, der sie im Gedicht rechtfertigt. Der Milde und Frommheit des Christen, seinem Entzücken in der Andacht und seinem Glauben an den Heiland steht jener ewige, sinnliche, poetische Trieb unserer Phantasie entgegen, der in der Schönheit der Frauen, in der Hingebung an Leidenschaft und Liebe noch immer jene allmächtige Herrschaft der Venus und ihres Sohnes anerkennen möchte [1].

Tieck hat ganz den gleichen Gegensatz auch in einer anderen Mythologie zur Form gebracht. In seiner historischen Novelle Hexensabbath wird dem finsteren und grausigen Hexenwahne und dem Glauben an die Bosheit des Teufels und das satanische Wesen der Höllengeister jener liebliche Glauben entgegengestellt, der in den Dichtungen von Tristan, Parcival, Titurel, Iwein und Erick herrscht. Selbst das, was die Menschen die bösen Kräfte nannten, war hier nicht in wilden und verzerrten Figuren vorgestellt. Auch gegen die Helden-

dem Anblick einer Venus erglühen, und der reine Genuß der Form würde meist in einen heißen Sinnenreiz übergehen. Heinse selbst läßt dann denn in aphroditischer Schönheit als Teufelin erscheinen. Kritische Gänge N. F. III. S. 156 ff.

[1] Vgl. die Sonette zu Gedichten.

schaft ist kein Widerwille ausgesprochen. Süß und freundlich sind die Geheimnisse der Religion gemalt. Das Wunder der Feen webt sich in sie hinein, die Göttinnen genannt werden. Diese Artusgedichte sind die ausgeblumte Frühlingspracht der Welt und Poesie. Die neue Zeit aber stellte sich Scheusale hin, um sich selbst davor zu entsetzen. Die Priester ängstigen mit der Hölle und dem Zorne des Gottes und sprechen am liebsten von den Martern und dem Tode des Erlösers. Der eigne Glaube des Dichters aber mahnt an Jakob Böhme: Luzifer ist nicht ein höllischer Geist. Er ist die Kraft, welche die Welt, die Bewegung, das Leben der Natur, Geist und Strömung der Materie in Bewegung setzt und durch scheinbare Vernichtung schafft und durch scheinbare Schöpfung vernichtet. Und so ist er der Lichtbringer, der Erreger des irdischen Glanzes, der Freude, der Kunst und aller Poesie, worin die Gottheit erlebt und gefühlt werden kann. Auch die abgöttischen Bilder des Heidentums können demnach in dem Pantheon des Dichters stehen, denn jene Götter können als natürliche Kinder Luzifers gelten.[1])

In der gleichen Mythologie von Teufelsglauben und Ritterherrlichkeit des Artushofes stellte auch Immermann jenen großen Kampf von Geist und Materie dar. Er aber suchte ihn, wenn auch vergeblich, in einer höheren Einheit zu versöhnen. Merlin, eine Mythe, von Karl Immermann erschien 1832. Damals hatte schon Heine nachdrücklich und wiederholt den Kontrast von Sensualismus und Spiritualismus, Geist und Materie, in Schriften und Gedichten zur Sprache gebracht, und an seine Darstellung dieses Kontrastes schließt sich Immermann an.[2]) Seine Mythe sollte eine Darstellung

[1]) Vgl. Schriften XX, S. 307—320.

[2]) Kurt Jahn in seinem Buche über Immermanns Merlin (erschienen in der Palästra, hrsgb. von Brandl und Schmidt) schreibt, daß man an Heine nicht zu denken brauche, weil seine wichtigsten Ausführungen erst 1840 fielen. Sie fielen aber, wie wir darstellten, zum Teil schon viel früher. Die Quellen von Immermanns Mythe sind Fr. Schlegel und Rosenkranz, für den Gnostizismus Neander, Allgem. Gesch. der christlichen Religion und Kirche. Immermann schrieb 1831 in sein Tagebuch: Friedrich Schlegel Bd. 7. Geschichte des Zauberers Merlin. Ein günstiger Stoff zu einer mythischen Tragödie. 1832: Zwei phantasievolle mythische Abende, in welchen ich Schadown den Merlin vorlas.

des obersten und letzten Widerspruchs sein. Und so war sie die poetische Form für das innerste Wesen des Dichters. Denn im Widerspruch erkannte er, als echter Sohn seiner Zeit, den Herrn der Welt, dem Erde und Sterne und Menschen gehorchen müssen. Merlin, der Sohn des Teufels und einer christlichen Jungfrau, d. h. der Sohn des Himmels und der Erde, ist die mythische Verkörperung des höchsten und letzten Widerspruches. Dieser Widerspruch besteht zwischen dem sinnlich-irdischen und dem geistig-himmlischen Prinzip in Welt und Mensch. Satans Abfall von Gott brachte ihn in die Schöpfung[1]). Aus Gott heraus, und als Diener seines Willens mußte Satan die Sinnenwelt der Mannigfaltigkeit gestalten. Sie ist herrlich und schön. So ist also der Teufel der in der Mannigfaltigkeit geoffenbarte Gott, nicht das Ungeheuer mit Klauen und Schweif oder — ein Ausfall gegen Goethe — der listige Kammerdiener, der seinem Herrn die Dirne schafft[1]). Als Frühlingsgott kommt der schöne Fürst der Welt zu seinem Sohne. „So werd ich stets den Adligen mich zeigen. Die Mißgestalt ist mir nur eigen in der Plebejer Phantasie." Aber seine schöne Welt ist durch das Christentum bedroht, welches die Mannigfaltigkeit wieder in den Abgrund der unendlichen Einheit hinunter zu stürzen sucht. Die Natur soll in Todesschmerzen vergehen, und der holde und frohe Mensch in die wesenlose und unaussprechliche Unendlichkeit getrieben werden. Darum zeugt sich Satan, wie Gott, aus einer reinen Jungfrau den Sohn, der als sein Werkzeug in irdischen Banden die dumpfen Satzungen des Christentums vernichten und seinen Menschen die Gesundheit wiedergeben soll. Denn wozu sind die Sinne, wenn sie sich nicht an Klang und Farben und allen irdischen Genüssen ergötzen dürfen.

> O wilde Lust und Jugendbrunst,
> O nackte Leiber, frohe Kunst,
> O Heldenmut und Heldenthaten,
> O siegesfrischer Königsglanz,
> Verdammt alles in stumpfer Acht,
> In heilges dumpfes Ungemach.

Merlin aber will, als der Sohn des Teufels und der christlichen Jungfrau, den Widerspruch zwischen Gott und Teufel, Erde

[1]) Briefe an Tieck II, S. 60.

und Himmel zur Versöhnung bringen. Er geht an der Unmöglichkeit dieser Aufgabe zu Grunde.

Immermann sah nicht in einer krassen Naturvergötterung die sensualistische Weltanschauung, die mit dem Christentum versöhnt werden soll. Er legte einen so falschen Materialismus mit grenzenlosem Mißverständnis der Weltanschauung Goethes unter. Klingsor ist Goethe.

> Unselig, Natur vergöttern!
> Göttlich wird sie erscheinen dir,
> Wie Zeus in Todeswettern
> Sich zeigte sträflicher Neubegier.

Klingsor — Goethe — fand in der Natur nichts als die eigene Selbstsucht wieder. Der Zwerg (Eckermann?) will ihn trösten.

> Ihr Götter, die erweckt sein kräftges Singen,
> Daß uns der schönen Hellas Himmel lachte,
> Der Pflanzenseelen zartempfundne Einheit,
> Wascht sein Gemüte klar in eigner Reinheit!

Und die griechischen Götter, deren Bilder rund um den Meister stehen, steigen von den Gestellen und bewegen sich in gemessenem Reigen. Hamadryaden steigen aus den Blumen. Aber sie können dem selbstsüchtigen Heiden nicht mehr helfen.

Die heidnische Weltanschauung, die sich mit der Idee des Christentums versöhnen soll, symbolisiert sich in der Sinnenherrlichkeit des Artushofes, der in Schönheit und Gesang, Liebe und Rittertum aufgeht. Das Rittertum aber verkörpert sich in dem heiligen Gral. Indem nun Merlin die Ritter des Artushofes zu Hütern des heiligen Grales machen will, sucht er den höchsten und letzten Widerspruch zwischen Geist und Sinnlichkeit zu einer symbolischen Versöhnung zu bringen. Aber der Plan mißlingt. Der Gral wird von dem Antichrist nach Indien versetzt. Artus und seine Ritter kommen — statt zu Gott — in den Hades. (Nicht in die Hölle, die nur eine Fabel ist!) Merlin selbst, der sie einer höheren Geistigkeit zuführen wollte, fällt der irdischen Sinnlichkeit anheim. Der Widerspruch zwischen der sinnlichen Mannigfaltigkeit und der übersinnlichen Idee des Christentums wird in diesem Drama nicht gelöst, weil er nicht gelöst werden kann.[1])

[1]) In der gleichen Symbolik hat Wagners Parsifal die geistige Welt verkörpert, der in Klingsors Zaubergarten das verlockende Reich der Sinn-

Aber ein späterer Dichter hat es noch einmal versucht, diesen Gegensatz zu versöhnen, und zwar in der Form von Heines mythologischer Symbolik.

Hamerling sah seine Lebensaufgabe in der Versöhnung von Geist und Materie. Ihr diente all sein Dichten und Denken. Er wollte seiner Zeit, welche allein dem neuen Materialismus huldigte, die Ergänzung zur Ganzheit des Menschentums geben. Der Gegensatz von Geist und Materie nahm auch bei ihm die Form von Griechentum und Christentum an, und gleich seine erste größere Dichtung ist in das Heinische Symbol von den Göttern im Exil gekleidet: „Venus im Exil".

Wie Heine, so protestierte auch Hamerling gegen die Verteufelung der griechischen Göttin. Sein Griechentum freilich unterscheidet sich von Heine und nähert sich dem Ideale Goethes. Denn Schönheit dünkte ihm die vollkommene und allseitige Entfaltung der menschlichen Wesenheit zu sein. Dieses Ideal bildete sich an Winckelmann und Goethe, mehr vielleicht noch an Schiller und Hölderlin, welche seine Lieblinge waren. Es ist ein christianisiertes Griechentum, in dem sich Ethik und Ästhetik die Hand reichen.

Die Venus im Exil enthält nach Hamerlings eigenem Zeugnis[1] seine ganze Weltanschauung und das Programm all seines weiteren Strebens und Wirkens. Das Gedicht ging aus dem lebhaften Widerstreit seiner Empfindung gegen die herkömmliche Ansicht hervor, daß Ideal und Realität, Wahrheit und Schönheit, Geist und Natur unversöhnliche Gegensätze seien. Er vertrat die Reaktion des modernen Bewußtseins gegen jene mittelalterlich trübe Auffassung der Schönheits- und Liebesgöttin und wollte diese aus einer Teufelin, einer verlockenden Göttin der bloßen Sinnlichkeit, was sie im Altertume nicht war, und wozu sie erst die nordische Sage stempelte, wieder zu dem machen, was sie war: zur Göttin der Schönheit, der Liebe, des ganzen, vollen, seligen Daseins in sinnlich-geistiger Harmonie.[2] Hamerling griff dazu auf die Auf-

[illegible] entgegensteht. Hier aber findet der durch Mitleid wissend gewordene Tor den heiligen Gral.

[1] Stationen meiner Lebenspilgerschaft, S. 226.

[2] Dies schrieb Hamerling in seinem Geleitswort zu den ersten Proben der Gedichte im „Sangesgruß von der Adria". Vgl. Stationen, S. 251 f.

fassung des höheren Altertums zurück, dem die himmlische und irdische Venus noch eines war. Es ist die Auffassung, die Schiller in seinem Gedichte „Die Künstler“ vertrat. „Venus Aphrodite und Venus Urania sind ein und derselbe Begriff, nur im ersten Falle in Beziehung auf das irdisch-menschliche Sein, im zweiten in Beziehung auf das Weltganze gedacht.“[1])

„Dem einseitig spiritualistischen Sinne“ des Helden, den der Schmerz der kreatürlichen Beschränkung und die Sehnsucht nach der Unendlichkeit peinigt, erscheint die Göttin, weil sie die Vertreterin des vollen und harmonischen Daseins ist, als Verführerin zur Sinnlichkeit in den Gestalten einer Nixe, Sirene und Waldesfee. Aber sie klärt ihn über ihr wahres Wesen auf: dem Meere entstiegen, formte sie die häßliche Materie zur Schönheit und lockte die Götter auf die Erde nieder. Sie fanden in Hellas ihren Wohnsitz. Venus selbst thront als Urania in den Sternensphären, als Aphrodite auf Erden. Aber in die Schönheit des hellenischen Lebens tönten heilige Stimmen vom Indus, Euphrat und Nil herüber. Die irdische Welt begann den Menschen nichtig zu erscheinen. Plato erblickte die Idee, und der Menschengeist strebte über die irdische Welt hinweg nach dem Ewigen. Der Leib aber fesselte ihn an die Erde. Da fluchte er dem Leib und sehnte sich nach dem Tode. Vor dem Kreuz ging das heitere Reich der olympischen Götter unter. Venus mußte in die Verbannung ziehen.

> Ihr göttlich Wesen wird verkannt, mißachtet,
> Nicht mehr erfaßt es nordisch dumpfer Sinn!
> Von kleinlichen Geschlechtes Wahn umnachtet,
> Dräut sie, gestempelt zur Bethörerin,
> Zur Teufelin, mit buhlerischem Werben
> Den Lustberauschten führend ins Verderben.

Das aber war sie im Altertume nicht. Ihr sinnlicher Reiz war von dem Zauber der Seele verklärt. Natur und Geist fügten sich in ihr zu holdem Bunde. Noch hatte nicht eine unreine Anschauung die irdische von der himmlischen Liebe und Schönheit getrennt, eine unselige Trennung, deren Fluch noch lange auf der Zukunft lasten wird. Nun spricht die Sage des Volkes von ihrem tötlichen Zauber, und sogar in

[1]) Stationen S. 258.

Sängers Munde erklingt bis heute die entseelte Kunde von ihr. (Eine Anspielung auf Heine und Eichendorff?) Sie aber will nun den Menschensohn auf dem Stufengang der Liebe und Schönheit zu ihrem wahren Reiche hinaufgeleiten. Eros wird sein Führer sein. Hamerlings Dichtung stellt diesen erotischen Stufengang des Helden dar. Er lernt die beseligende Schönheit der Natur, des Lebens, der Kunst und der Liebe kennen, die sich in Elfen, Bacchen, Musen und Eroten verkörpern. Die Musen, welche ihm die göttliche Schönheit in den Bildern der griechischen Götter zeigen, singen ihm ein Lied von Ganymed. Der Mythos, der Goethe zum Symbol seines Pantheismus wurde, ist hier das Symbol der aus kreatürlicher Beschränkung nach Götterglück sich sehnenden Menschheit. Mit dem Erlebnis der Liebe hat der Held den irdischen Thron der Göttin erreicht. Nun steigt sie selbst mit ihm zu ihrem himmlischen Reiche empor. Die Schönheit des Kosmos enthüllt sich vor seinen Augen. Die Schranken der Zeit und des Raumes fallen. Er schaut das künftige Reich der Schönheit und der Liebe: die Versöhnung von Geist und Materie auf Erden. Damit ist sein endliches Sein zum Allsein erweitert. Die Sehnsucht ruht. Allwille und Allbewußtsein lebt in ihm. Der Gott in ihm hat die Schranken durchbrochen. Er kann sich der Göttin vermählen.

Diese gegenstandslose Sehnsucht des menschlichen Willens, die nur mit dem Aufgehen in der Unendlichkeit ihr Ende findet, spiegelt die pessimistische Weltanschauung jener Zeit, die in Schopenhauer ihren Philosophen erkannte. Hamerling leugnete einen unmittelbaren Zusammenhang mit Schopenhauer. Man kann ihn auch nicht nachweisen. Die ganze Zeit war eben von dieser Weltanschauung erfüllt.

Mit seinem nächsten Werke schuf Hamerling geradezu den Mythos seiner Zeit: Ahasver in Rom. Die Bedeutung mythischer Gestalten, so sagte Hamerling,[1] ist schwankend. Der Mythos darf nicht bloß, er soll durch die Poesie fortschreitend entwickelt, mit neuem, den Anschauungen der modernen Zeit entsprechendem Leben beseelt werden. Seine Existenzberechtigung liegt in seiner Bedeutung. Denn jeder

[1] Epilog an die Kritiker.

Mythos ist eine durch die Volksphantasie verbildlichte Idee. Ahasver ist die mythische Verkörperung des ewig unbefriedigten Willens der Menschheit. Ihm gegenüber steht das titanische Individuum mit seinem unendlichen Lebensdrang: Nero. Und auch in dieser Dichtung verkörpert sich die wechselnde Weltanschauung im Wechsel der Mythologie. Nero entthront die olympischen Götter, mit denen die Welt der Schönheit untergeht, und stellt Dionysos auf den Altar. Schon aber naht sich die neue Religion, der Dionysos als Luzifer, der durch seinen Abfall zum Dämon der Tiefe gewordene Seraph, und Maria als die zur Höhe emporgehobene Natur gilt. Der wunderbare Mutterschoß des menschlichen Gemütes ist nicht erschöpft. Mit diesen neuen Worten und Bildern werden die Christen sich die Völker unterwerfen, und ihre Bilder werden im „Pantheon lebendiger Weltsymbole“ leuchten, wie Venus, die dem Schaum des Meeres entstieg, und Pallas, die aus Jovis Haupt entsprang.[1])

Der kulturhistorische Roman Aspasia schildert den Widerstreit zwischen dem ästhetischen und sittlichen Lebensideale. Aspasia sieht in den griechischen Göttern ihr Ideal der Schönheit und Sinnenfreude verkörpert. Sokrates aber sucht nach einem neuen Ideale. Und schon öffnet sich in den eleusinischen Mysterien ein Schoß neuer Offenbarungen, und der Zeus des Phidias ist über die Tempel der Hellenen hinausgewachsen, sein Haupt strebt hinauf in die Unendlichkeit, und er zerschmettert all seine olympischen Nebengötter.

Hamerling hat den Widerstreit von Geist und Sinnlichkeit in einem griechischen Mythos selbst versöhnen wollen. Aus dem Bunde von „Amor und Psyche“ geht ein Mägdlein, Minnelust, hervor, deren Wesen, wie die Venus des Altertums, Himmelslust mit Sinnenfreude mischt.[2])

[1]) Rückert gab diesem Gedanken einmal in dem Gedicht „Die Religion“ Ausdruck, das offenbar im Anschluß an Heine entstanden ist und in der Verteufelung der antiken Götter die Wandelbarkeit aller religiösen Formen erblickt.

[2]) Vgl. auch das Gedicht vom Homunculus und der Nixe Lurley; „halbmythische Gestalten, wie solche die Phantasie der Völker und der Poeten immer zu schaffen sich erlauben durfte“. (Stationen S. 401.) Hier eint sich Schönheit und Liebe in dem Zukunftsreich Atlantis.

Vor Hamerling schon hatte ein anderer Dichter den Mythus von Ahasver mit neuem Leben zu erfüllen gesucht und zum Ausdruck einer modernen Weltanschauung gemacht: Julius Mosen.

Auch er sah das große Problem der Zeit in jenem Gegensatz von Geist und Sinnlichkeit, den das junge Deutschland zu Gunsten der Sinnlichkeit entscheiden wollte.

Der Ahasverdichtung ging das Lied vom Ritter Wahn voran. Es ist einer uritalienischen Sage nacherzählt und zeugt von dem Ringen auch der nachromantischen Zeit, ihrem tiefsten Leiden eine mythologische Form zu geben. Mosen suchte nachzuweisen, daß dieses Sagengeschlecht, dem sein Gedicht angehört, durchaus germanischen Ursprungs sei. Aber ganz im Geiste der romantischen Mythologen erkannte er auch, daß sich das Wechselspiel der tiefen Ur- und Grundbegriffe: Zeit, Raum, Welt, Sinnlichkeit und Vernunft, das schon die poetischen Formen der griechischen und indischen Mythologie angenommen hatte, auch in dieser Sage wieder darstellt. Jene verhängnisvollen Wanderungen des gottmenschlichen Geistes, die nur so viel Versuche seines Ringens nach Bewußtsein und Selbstanschauung sind, sie sind hier zu Abenteuern des Ritters der Sinnlichkeit geworden, der noch im Trutz und Durst nach einer wenn auch mißverstandenen Unendlichkeit seiner Abkunft so wenig vergessen kann, daß er vielmehr sich ihrer überhebt und noch im Überschwang und Übermut dieser ersten Sünde die bereits errungene Paradiesesseligkeit verläßt, aber endlich eben darum zur Strafe dem Tode verfällt, den er floh ja bekämpft hatte, der zugleich aber als Abstreifung des Endlichen Rückkehr in das Ewige ist. So klang dem Dichter im allgemeinen „der große Weltmythus“ durch die Sage, und auch dessen einzelne Figuren und Symbole schwebten an seinem Geiste vorüber. Nach Zeitlichkeiten und Örtlichkeiten wollte er nicht graben, denn alle Mythologie ist, weil universal, Gegenwart und Wirklichkeit und gehört mithin keiner oder aller Zeit an, ja sie wird durch das Historische nur verdunkelt und verschüttet. — Und doch wird man in den Abenteuern des Ritters der Sinnlichkeit, der dem Tode entfliehen möchte, dem doch die mythischen Gestalten von Zeit und Raum dienstbar sind, die Beziehung auf die Gegenwart des

Dichters erkennen müssen, welche der romantischen Vergeistigung müde den Kampf für die Rechte der Sinnlichkeit begann. — Wenn nun Mosen in diesem Gedichte zu Gunsten der Mythologie das Historische ausdrücklich ausschied, so hat er seinem epischen Gedichte Ahasver den Ausspruch Jakob Grimms beigegeben: wenn aber Mythos und Geschichte innig zusammentreffen und sich vermählen, dann schlägt das Epos sein Gerüste auf und webt seine Fäden. Der Ritter Wahn hatte die zur Vereinigung mit Gott in der Unsterblichkeit ringende Seele zur poetischen Anschauung gebracht. Ahasver ist sein Gegensatz: die in irdischem Dasein befangene Menschennatur, gleichsam der in einem Einzelwesen verleiblichte Geist der Weltgeschichte, der sich erst in unbewußtem Trotze, dann endlich mit deutlichem Bewußtsein dem Gotte des Christentums schroff gegenüberstellt. „Wie aber das deutsche Volk der eigentliche weltgeschichtliche Träger des Christentums gewesen ist, so darf es wiederum in folgerechter Notwendigkeit die Sage von Ahasver als Nationalmythos in Anspruch nehmen, ebenso wie einst Hellas seinen Zeus und den Titan Prometheus."

In Mosens Übergang vom reinen Mythos (Ritter Wahn) zum historischen Mythos (Ahasver) spiegelt sich die Entwicklung seiner Zeit. Mosens Ahasver gehört zu den ersten Dichtungen, in denen sich Mythos und Geschichte verbinden. Das ist bedeutsam für ihre Zeit. Die Romantik hatte den Mythos einseitig gepflegt. Das neue Geschlecht, von historischem Geiste erfüllt, verficht auch die Rechte der Geschichte. Es entstand geradezu ein Kampf zwischen Mythos und Geschichte, der sich im jungen Deutschland und darüber hinaus zu Gunsten der Geschichte entschied, um in Richard Wagner mit dem Siege des Mythos zu endigen.

8. Kapitel

Mythos und Geschichte.

§ 1. Das junge Deutschland und die historische Schule.

Heine machte den Übergang von der Romantik zum jungen Deutschland. Das ästhetische Programm des jungen Deutschland wurde von Wienbarg in seinen ästhetischen Feldzügen vorgetragen. Sie sind durch und durch von Heines Anschauungen durchsetzt und gipfeln auch in der Verkündigung eines neuen Griechentums, das über die mittelalterliche Weltanschauung der Zeit siegen muß. Unsere Zeit, so heißt es hier, gleicht der Zeit des Kaisers Julian. Und ganz wie Heine sieht auch Wienbarg den Mythos der Zeit in Goethes Faust, der die Sinnlichkeit gegen die Anmaßungen des Spiritualismus geltend macht.

Die Romantik hatte nach dem Boden einer gemeinsamen Weltanschauung gesucht, auf dem sich eine neue Kunst aufbauen könnte; sie glaubte ihn in einer gemeinsamen Mythologie zu finden.

Auch das junge Deutschland suchte nach einer gemeinsamen Weltanschauung, von der Wienbarg schon ein prophetisches Gefühl verspürte. Aber diese ästhetische Weltanschauung der neuen Zeit sollte gerade von jeder mythologischen Form frei sein und sich in die Form des lebendigen Lebens kleiden. Man erwartete von ihr eine Umgestaltung aller Dinge, eine neue Kunst und ein neues Leben. Sie wird auf der harmonischen Vereinigung von Sinnlichkeit und Geist beruhen.

Eine Kunstrichtung, welche die alten Formen zerschlagen will und wieder die unmittelbare Beziehung von Kunst und Leben herstellen möchte, kann für die Mythologie keinen

Platz mehr haben. Die griechischen Götter waren den jungdeutschen Schriftstellern, die ihre eigene Weltanschauung so gern für Griechentum ausgaben, die Symbole ihres neuen Lebensideales. Aber sie protestierten, wie Gutzkow in seinem Nero (viertes Bild), gegen den romantischen Glaubensdurst, der sich „in Ermangelung hinreichender Glaubensobjekte“ an die Mythologien fremder Völker wendete und sich selbst „den indischen, persischen, samothrazischen und chaldäischen Göttern mit einer gewissen Andacht hingab“. Als Dichter wollten sie von der Mythologie nichts wissen. Denn die Kunst soll aus den unmittelbaren Quellen des Lebens und der Geschichte schöpfen.

Gutzkow schrieb auch die „Geschichte eines Gottes“, Maha Guru, welche durchaus nach dem Muster Wielands die mythologischen Formen der modernen Religion im Gewande des tibetanischen Kultus angreift. Diese Geschichte eines Gottes will die Inkarnation Gottes in einem Menschen, das wirklich Göttliche im Menschen und das schöne Menschliche in unsern Begriffen von der Gottheit schildern. Sie läßt den Gott in Maha Guru, dem als Inkarnation der Gottheit verehrten Dalai Lama der Tibetaner, sich entwickeln, wie wir göttliche Begriffe in uns selbst entwickeln, und führt die Unzulänglichkeit derselben darauf hinaus, daß sie Maha Guru um vieles göttlicher dann erst sich zeigen läßt, als er wieder Mensch geworden ist. Denn die Offenbarung der Gottheit ist nicht an einen sondern an alle menschlichen Wesen ergangen, und nur in den Menschen offenbart sich die Gottheit. Wo aber eine gleiche Verteilung der Gaben gelehrt wird, sind die Propheten selten. Die Gemeinschaftlichkeit setzt den Genuß der Götter in ihrem Werte herab. Die Priester protestieren jedoch gegen die geringste Änderung des überlieferten Mythos. Die Symbolik des übersinnlichen Dogmas, die doch nur zufällig entstand, muß erhalten bleiben. Der künstlerische Götzenbildner, der die Götter schön und menschlich zu gestalten wagt, fällt dem Fanatismus zum Opfer. Denn die Symbolik geht über die Schönheit. Niemand soll an der Gottesvorstellung etwas ändern dürfen. Der Mythos steht über der Kunst. Diese Geschichte eines Gottes ist voll Satire und scharfer Polemik gegen die Mythologen und Symboliker der Romantik, wie überhaupt gegen alle mythologische

und symbolische Religion, welche hier in der tibetanischen Form erscheint, weil St. Martin die Religion von Tibet als eine überraschende Annäherung des Katholizismus empfohlen hatte. —

Die ästhetische Befreiung der Kunst vom Mythos geschah durch Hegel.

Hegels Ästhetik geht, wie das nach Schelling und den Mythologen der Romantik nicht mehr anders möglich war, von der Mythologie aus und entwickelt aus ihr das Werden der Kunst. Wenn aber Schelling die Kunst ohne Mythologie überhaupt nicht denken konnte und die Möglichkeit einer neuen Kunst nur in einer neuen Mythologie erblickte, so sah Hegel gerade die Zeiten der Mythologie als für immer verschwunden an und wies nur die Elemente nach, welche jede Kunst noch von ihrem Mutterboden her mit der Mythologie gemeinsam haben wird. Schellings Philosophie gipfelte in der Idee einer mythologischen Kunst, die den Schlußstein seines philosophischen Gewölbes bildete. Für Hegel war die Kunst nicht die höchste und letzte Form des absoluten Geistes. Sie ist die Form seiner sinnlichen Anschauung. Über ihr stehen die Formen der Religion und der Philosophie. Der Maßstab der Wertung ist die höhere Innerlichkeit und Subjektivität.

Die zunehmende Subjektivität ist auch die Entwicklungsidee, welche Hegel in der Geschichte der Kunst nachzuweisen suchte.

Hegel huldigte durchaus der symbolischen Auffassung der Mythologie, wie Creuzer sie vertrat.[1] Die erste Stufe der Kunst, der Pantheismus des Morgenlandes, ist die Symbolik. Die Phantasie strebt aus der Natur zur Geistigkeit. Auf dieser Stufe muß die Kunst ihren Inhalt erst produzieren. Die zweite Stufe ist die klassische Kunst. Der Geist erhält seine natürliche Gestaltung. Idee und Form stimmen überein. Die klassische Kunst findet ihren Inhalt als Glaube und Sage schon fertig vor und hat zu diesem objektiv festgestellten Stoffe, den sie nicht erst zu produzieren braucht, ein freies Verhältnis, das nur in der formalen Aufgabe besteht. Auf dieser Stufe steht die griechische Kunst, welche die Volks-

[1] Vgl. Ästhetik I, S. 400 ff.

religion zur Schönheit gestaltete. Die dritte Stufe ist die romantische Kunst. Der Geist erhebt sich aus der Natur zu sich selbst. Die Kunst deutet über sich hinaus auf eine höhere Form des Bewußtseins. So weit sich diese romantische Kunst nicht an die heiligen Geschichten des Christentums hält, ist sie ganz frei, stofflos, rein schöpferisch. Den Übergang zu dieser völligen Freiheit macht der Inhalt des Rittertums, der immer noch substanziell ist, weil er das Leben in seiner sittlichen und göttlichen Auffassung darstellt. Es ist aber Wirkung und Fortgang der Kunst selbst, daß sie den ihr selbst inwohnenden Stoff zur gegenständlichen Anschauung bringt und sich auf diese Weise selbst von dem dargestellten Inhalt befreit. So löst sich die Substanz des Kunststoffes mit der zunehmenden Subjektivität und Innerlichkeit immer mehr auf. Heute gibt es überhaupt keinen besonderen Kunstgehalt mehr. Vielmehr steht jeder Stoff dem Künstler zur Behandlung frei. Es hilft da nichts, sich vergangene Weltanschauungen sozusagen substanziell wieder anzueignen, z. B. katholisch zu werden, um einen besonderen Kunstgehalt zu gewinnen, der mit dem substanziellen Gehalt des künstlerischen Bewußtseins identisch wäre. Es kommt nur darauf an, in der Behandlungsweise die heutige Gegenständlichkeit des Geistes zu zeigen. „Denn nur die Gegenwart ist frisch, das Andere fahl und fahler.“

Die Idee der zunehmenden Stofffreiheit in der Kunst hat Hegel von der Romantik übernommen und spekulativ begründet. Aber die Romantik selbst sehnte sich gerade aus dieser Freiheit heraus nach der stofflichen Gebundenheit. Diese Sehnsucht gebar den Gedanken der neuen Mythologie, von dem die ganze Romantik erfüllt ist, gebar all jene Dichtungen, die sich im Kreise der Mythologie hielten. Sie war dem Entwicklungsgedanken Hegels von dem Aufsteigen des absoluten Geistes zu sich selbst ganz entgegen und mußte ihm Kunstreaktion dünken. Die Romantik sah das letzte Ziel der Kunst in einer höchsten Objektivität, Hegel sah es in einer höchsten Subjektivität.[1])

[1]) Daß der moderne Dichter seine Subjektivität auch an mythologischen Stoffen geltend machen kann, leugnete Hegel nicht. Keiner hat

Hegels größter Schüler und Nachfolger in der Ästhetik, Friedrich Theodor Vischer wies in seiner Ästhetik nach, wie sich in der Geschichte der Phantasie oder des Ideales die besondere Phantasie aus dem Boden der allgemeinen Phantasie erhebe. Die allgemeine Phantasie, welche religiös bestimmt ist, schafft die Sagen und Mythen, welche für die ästhetische Phantasie der besonders Begabten wieder Stoff werden. Heute aber bildet die allgemeine Phantasie keinen Stoff mehr. Die moderne Kunst, der die Welt selbst aufgeschlagen liegt, kann sich daher nicht mehr an diese zweite Stoffwelt halten. Der heutige Genius hält sich an die Natur und die Geschichte. Der Bund von Phantasie und Religion ist also kein dauernder Bund. Es gibt die Epoche der religiös bestimmten und die Epoche der weltlich freien Phantasie. Die neue Zeit zerstörte Sage und Mythus und machte sich damit frei und mündig. Allerdings erwuchs ihr dadurch ein unendlicher Verlust. Denn welchen Vorteil hat doch die Kunst, wenn sie Götter und große Sagen hat. Aber dieser unendliche Verlust ist ein unendlicher Gewinn. Denn dadurch ist der nun wahrhaft frei gewordenen Phantasie die ganze ursprüngliche, erste Stoffwelt wieder gegeben, wodurch auch der ästhetische Bruch zwischen Inhalt und Form geheilt ist.

Nachdem dann Vischer die Geschichte der nur schwer und allmählich frei werdenden Phantasie entwickelt hat, wendet er sich scharf gegen die Romantik, die, anstatt als Stoff auf die Geschichte hinzuweisen, die mittelalterliche Welt mit ihren Mythen und Legenden als Dogma aufstellte. Die Romantik mußte sich denn auch auflösen. Fortan ist der Phantasie nur die ursprüngliche Stoffwelt gegeben. Die geschichtlichen Stoffe sind die zeitgemäßen Stoffe.[1])

vielleicht tiefer und feiner über den modernen Geist in Goethes Iphigenie gesprochen wie er. Vgl. I, S. 293. Die Hauptstellen über die sogenannte Stoffreiheit: I, S. 277, II, S. S. 18, 188 ff. 194, 219 f. 221 ff.

[1]) Vgl. besonders Ästhetik II, S. 403 ff. 503 ff. In der späteren „Kritik meiner Ästhetik" (Kritische Gänge N. F. V.) zeigte sich Vischer ungleich einschneidender gegen alles, was mythische Auffassung und symbolische Personifikation zu nennen ist, soweit es sich um den Glauben, ästhetischen Schein handelt. Im ursprünglichen Mythos glaubte das [illegible] Bewußtsein an die Götter als an wirkliche Wesen. Für uns sind die Götter, wenn wir sie verwenden, freie ästhetische Scheinbilder. Es gilt

Das Problem der Mythologie steht auch im Mittelpunkte von Fr. Th. Vischers Roman: Auch Einer, in dem es mit geistreichster Ironie satirisch behandelt ist. Die Satire aber erhebt sich zu tragischer Höhe. A. E. bildet sich aus den widerwärtigen Erlebnissen, die ihm die Tücke der Objekte einträgt, eine wunderliche Mythologie: die Natur ist das Produkt eines Urwesens weiblichen Geschlechts, das sich mit den aus dem Urschlamm erzeugten Teufeln verbindet. Diese bösen Teufel sind in die Objekte geschlüpft, nachdem der männliche Lichtgeist den Menschen zu Recht, Staat, Wissenschaft, Liebe und Kunst geführt hat, damit er sich über die Natur erhebe. Seitdem ist des Menschen Leben ein Kampf mit den Objekten, die seine Phantasie beseelt, eben weil sie ihm tückische Teufel dünken. Das ist der Grund aller Mythologie: die Tücke der Objekte. Und dieser sonderbare Denker dichtet die Pfahldorfgeschichte, deren durchgehendes Motiv ist: „die wunderliche Erfindung einer Religion, einer Mythologie, worin sich alles um den Katarrh dreht". Das Wohnen auf den Seen hat den Pfahldorfbewohnern ein furchtbares Übel eingebracht: den Pfnüssel. Sie aber schieben es auf Grippo, den bösen Geist der Finsternis, den urschlammerzeugten Molch: Selinur aber, die Mutter aller Dinge, die ihnen befahl, auf den Seen zu wohnen, wendet das Übel zum Guten, indem sie es eine Läuterung der Menschen sein läßt. Ihre dritte Gottheit ist Taliesin oder Strahlenstirne, der als Zwerg Gwyon genossen aus dem Wundertopfe der Fee Coridwen von ihr verschluckt worden ist als Weizenkorn, und aus ihr geboren als Grundbesitzer aller Gnadengaben des Geistes und solche verliehen hat dem heiligen Orden der Druiden, den er gegründet. „Der unbekannte Gott" wird am wenigsten angerufen und verehrt. Alle Greuel der Religion, Menschenopfer und Kämpfe und Verfolgungen, werden mit dem Dienste dieser Götter gerechtfertigt. Zu diesem stehengebliebenen Volke kommt ein Fremder aus einem Volke, das schon zum Erze vorgeschritten ist. Er fühlt, daß der alte

also ein ästhetisch freies, symbolisches Verfahren, in dem nicht der Glaube, sondern der ästhetische Standpunkt des Scheines das Bestimmende ist. Jeder lebendige Geist vollzieht noch heute und in alle Zukunft den Akt, dem die Götter der Religionen ihr Dasein verdanken.

Götterglaube gleichsam unwirklich und matt ist, wie das alte Material gegen das neue Metall. Die letzte Klarheit kommt ihm durch die Rede Peridur Callans, der die im See gemachten Funde nicht mystisch und mythologisch — wie die romantischen Symboliker und Mythologen — sondern ganz natürlich aus dem Gebrauche deutet und den rein symbolischen Sinn der alten Götter enthüllt, den man längst vergessen hat. Der Zwerg Gwyon ist der Erdenmensch, der von der Erdmutter Ceridwen geschüttelt und geplagt, und endlich als Taliesin, Geistmensch, wiedergeboren wird. Der Erdmensch muß sterben, um als Geistmensch aufzuerstehen. Dies ist der wahre Sinn der — christlichen — Mythologie. Und Arthur der Fremde erkennt: der unbekannte Gott ist überall, ist einer und keiner, ist das Gesetz, die Ordnung und die Liebe, ist die Dreiheit: das Sein, der Tod und der Geist. Alle Völker sprechen in dunklen Symbolen von ihm, denn sie wollen den Geistgott in Namen und Leiber fangen. Die nordische Mythologie hat die Wahrheit in der Idee der Götterdämmerung am reinsten bewahrt, welche die Wiedergeburt der Welt und den Aufgang der Geisterwelt bedeutet. Die Menschen schieben das Übel, das ihr Wähnen auf sich verschuldet, den Göttern zu. Der wahre Pfuhlteufel aber ist die Faulheit und der böse Wille, der von dem Geistgott nichts wissen will. Schlaffheit und Pfafftum, das sind die Sümpfe, welche das Übel gebären. Der „Erzketzer", der die allerheiligste Religion in ihren Grundwahrheiten verspottet, wird von den Druiden zum Tode verurteilt und dem Gotte Grippo als Opfer bestimmt. Er geht mit dem ganzen Pfahldorf im See unter. Aber was er ausgestreut, wird aufgehn. — Mit dieser Pfahldorfgeschichte wollte ihr Dichter dem obersten Gesetz der Dichtkunst: anschaulicher Sinnlichkeit genügen. Denn das ist wahre Symbolik. Die Druiden verlangen wohl von den Barden mythologische Hymnen an die Götter. Aber dieser Roman ist ein Protest gegen mythologische Dichtung in der neuen Zeit. Lessings Nathan, Goethes Iphigenie und Schillers Don Carlos sind wahrhaft priesterliche und hochreligiöse Dichtungen, „symbolische Gedankenprodukte, das Geschichtliche nur Maske". Der Stoff des modernen Dichters ist nicht mythisch, sondern frei sym-

bolisch, im Sinne des gefühlten, ahnungsreichen Symbols zu behandeln. Das Christentum, das eine neue Ethik sein sollte, ist schon in seinem Stifter selbst, dann unter dem Einflusse des Heidentums zur Mythologie geworden. Wir aber sind der christlichen Bilderwelt entwachsen, und sie ist uns zum freien ästhetischen Schein geworden, wie die alte Mythologie. Diese Bilderwelt der Religion ist Pigment. Und das ist nun der tragische Widerspruch: ohne Pigment gibt es keine Volksreligion. Das Volk bedarf zur Moralität des mythisch gefärbten Christentums. Aber diese Stützen, wie Lessing es nannte, sind ebensosehr Spieße ins Mark der reinen Religion, deren einzige Farbe ist: die Weltgeschichte, die mythenlos wahre. Die Meisten des Volkes sind über das mythisch illustrierte Christentum schon hinaus, ohne doch zur reinen Religion, welche ist: Erkenntnis, Tätigkeit und Liebe, fähig zu sein, und so schweben sie im Leeren und Bodenlosen. Der Widerspruch bleibt bestehen, bis ein neuer Reformator ihn lösen wird. — Seit Wieland, mit dessen Romanen dieser Roman manche Ähnlichkeit hat, ist von keinem Dichter mit so viel Geist und innerlichem Pathos gegen die Mythologie gekämpft worden, wie von Fr. Th. Vischer. Er empfing wohl von den romantischen Mythologen die Lehre von der symbolischen Bedeutung der Mythologie, der die Idee des Pantheismus zu Grunde liegt. Aber ihnen gerade galt auch sein Kampf, denn sie richteten der mythischen Religion neue Stützen auf, indem sie ihre Symbolik nicht nach der Vernunft, sondern mystisch ausdeuteten. Die Verwechslung von Symbol und Wahrheit ist aber die Quelle aller Greuel in der Religionsgeschichte und das große Hemmnis im Fortgange der Vernunft und der reinen Religion. Dem Katholizismus der romantischen Symboliker stellte sich der „Erz"protestantismus Fr. Th. Vischers entgegen. Er stellte sich auch den mythischen Dichtungen der Zeit entgegen, welche die Mythologie nicht als freien, ästhetischen Schein, sondern mystisch behandelten. Er meinte vor allem Richard Wagners Dichtungen, auf die sich in diesem Romane viel satirische Anspielungen finden. Auch der Gedanke, daß Eigentum, Gesetz und Staat die Grundlagen für alle reine Kultur und Religion sind, ist offenbar gegen Wagner gerichtet, der in diesen Mächten gerade

die Feinde der wahren Kultur und Religion erblickte und ihre Gründung wie ihre Vernichtung in seinen Nibelungen zur mythischen Gestaltung brachte.

An der Seite Fr. Th. Vischers stand David Friedrich Strauß, der das religiöse Bewußtsein der Menschheit durch seine historisch-theologische Kritik des neuen Testamentes von der Mythologie befreien und zu einem mythenlosen Christentum führen wollte. Er bot als Schlüssel für die evangelischen Wundererzählungen den Begriff des Mythos dar. Durch diese Auffassung tritt die urchristliche Mythenproduktion mit derjenigen auf eine Stufe, die wir auch sonst in der Entstehungsgeschichte der Religionen finden. Das ist eben der Fortschritt, den in neueren Zeiten die Wissenschaft der Mythologie gemacht hat, daß sie begriffen hat, wie der Mythus in seiner ursprünglichen Gestalt nicht bewußte und absichtliche Dichtung eines Einzelnen, sondern Erzeugnis des Gemeindebewußtseins eines Volkes oder eines religiösen Kreises ist, das wohl ein Einzelner zuerst ausspricht, aber eben deswegen damit Glauben findet, weil er darin nur das Organ der allgemeinen Überzeugung ist; nicht eine Hülle, in welche ein kluger Mann eine Idee, die ihm aufgegangen, zu Nutz und Frommen der unwissenden Menge einhüllte, sondern nur mit der Geschichte, die er erzählte, wurde er sich der Idee bewußt, die er rein als solche selbst noch nicht zu fassen im Stande war.[1] Man hört Hegels Entwicklung der Christusmythe als des religiösen Ideales aus dem urchristlichen Glaubensbewußtsein der Gemeinde und Welckers Lehre von den ursprünglichen, unbe-

[1]) Die mythische Geschichte Jesu in ihrer Entstehung und Ausbildung. Strauß beruft sich in seiner Stellung zum Christentum auch auf Schiller und Goethe. Er nennte Schillers Götter Griechenlands eine großartige religionsgeschichtliche Elegie, das Wort gegen das Christentum, das von jeher dem Humanismus auf der Seele lag, kühn und klangvoll ausgesprochen. Aber viel poetisch lebendiger noch hat Goethe das gleiche Thema in der Braut von Korinth behandelt. Auf Schillers Gedicht, in dem die Klage über die Verarmung des Lebens durch den Sieg des Monotheismus wiederkehrt, beruft sich Strauß auch in seinem Kampfe gegen das Vorurteil, daß Monotheismus an sich schon dem Polytheismus gegenüber als die höhere Religionsform zu betrachten sei. Vgl. Der alte und der neue Glaube § 35 und 78. Dazu Vischers Abhandlung über diese Schrift, Kritische Gänge N. F. VI.

wußten, gleichsam naturnotwendigen Bildungen des Mythos, der im Geiste aufging, „wie ein Keim aus dem Boden hervordringt: Inhalt und Form Eins, die Geschichte eine Wahrheit“.[1])

Während Strauß zum Gegenstande seiner Kritik die christliche Glaubenslehre und das Leben Jesu, also das dogmatische Christentum oder die dogmatische Theologie hatte, war der Gegenstand von Ludwig Feuerbachs Kritik das Christentum überhaupt, d. h. die christliche Religion und als Konsequenz nur die christliche Philosophie oder Theologie. Sein Kampf richtet sich besonders gegen Schellings Philosophie der Mythologie und Offenbarung. Das göttliche Wesen, so lehrte er in seinem Wesen des Christentums, ist nichts anderes als das Wesen des Menschen, vergegenständlicht, d. h. angeschaut und verehrt als ein anderes, von ihm unterschiedenes, eigenes Wesen, das von allen Schranken der Individualität befreit ist. Der Begriff der Gottheit fällt mit dem Begriff nicht des Menschen, aber der Menschheit in eins zusammen. Diese Selbstvergegenständlichung des Menschen, die so notwendig wie Kunst und Sprache ist, macht die Religion zur Mythologie. Durch solch historische und philosophische Kritik der mythologischen Religion suchten diese Männer das Bewußtsein der Menschheit von Symbol und Mythos zu reinigen, welche sich gerade durch die romantischen Symboliker und Mythologen wieder seiner bemächtigt hatten.

§ 2. Hebbel als Dichter der historischen Schule.

Friedrich Hebbel stand in seiner Stellung zur Mythologie an der Seite von D. F. Strauß. Man kann Hebbel den Dichter jener Schule nennen, welche durch historische Kritik die Phantasie und das religiöse Bewußtsein von dem Mythos befreien wollte. Hebbel wollte denn auch mit seinen Nibelungen keine mythische Tragödie dichten.

In einem Streite, den Hebbel mit seinem Freunde von Uechtritz um seine christlichen Gedichte: Vater unser und virgo

[1]) Wieland, Lessing und vor allem Herder hatten ja schon ähnliche Anschauungen entwickelt.

et mater hatte, stellte er sein Verhältnis zum Christentum folgendermaßen fest: er halte den sittlichen Kern des Christentumes fest. Aber mit dessen dogmatischer Seite habe er nicht mehr zu tun als mit jeder anderen Mythologie. Uechtritz wollte eine christliche Mythologie nicht gelten lassen. Da erklärte sich Hebbel genauer: die dogmatische Seite des Christentums ist nicht mehr als eine Mythologie. Denn die Mythologie eines Volkes ist der Inbegriff aller seiner religiösen Anschauungen, soweit sie nicht im Allgemein-Menschlichen aufgehen, und als gemeinschaftliches Ergebnis seiner historischen, philosophischen und poetischen Prozesse das Höchste, was es überhaupt in seinem ersten Entwicklungsstadium liefert. Die Ergebnisse der Geschichte und der Naturwissenschaft haben es aber dahin gebracht, daß es sich heute nicht mehr um das Verhältnis der Religionen untereinander handelt, sondern um den gemeinschaftlichen Urgrund, aus dem sie alle im Lauf der Jahrhunderte hervorgegangen sind: um das Verhältnis des Menschen zur Natur. Alles andere ist Mythologie, und so ist auch das dogmatische Christentum Mythologie und tritt in die symbolische Sphäre zurück, welche Anfang und Ende der Kunst ist. Denn Religion und Poesie haben einen gemeinschaftlichen Ursprung und Zweck. Die Urquelle aber ist die Poesie, und es ist in den religiösen Anthropomorphismen nichts von den großen poetischen Schöpfungen spezifisch Verschiedenes zu erblicken.

Hebbel stimmte in dieser mythologischen Auffassung des Christentums mit Strauß überein. Aber er legte Wert darauf, daß nicht etwa Strauß aus ihm spreche, sondern daß es sein eigenstes Denken sei.[1])

Alles das also, was nicht das allgemein Menschliche in einer Religion ist, das ist Mythologie. Hebbel unterscheidet sich durch seine kritische Auffassung der Mythologie sehr scharf von der Romantik. Er ließ auch die von den Symbolikern hineingeheimnisten Beziehungen nicht gelten. Im Kampf um die indische Mythologie stand er auf Goethes Seite.[2]) Hierher gehört auch, daß er den Volkssagen, die er

[1]) Vgl. zu all diesem: Hebbel Briefe VI, S. 9. 37 ff. 43. 84. VII, S. 2[illegible] Tageb. IV, S. 173 f. 177 ff.

[2]) W. XI, S. 197 ff.

nach den Brüdern Grimm aus dem religiösen Mythos herleitete, keinen selbständigen Wert beimaß.[2]) Die Mythoterpe von George, Daumer und Kaufmann hielt er für ein lobenswertes Unternehmen, jedoch mehr von ethnographischem und historischem, als poetischem Verdienst, das in simpler Prosa entsprechender ausgefallen wäre als in Versen, soweit es den Spuren des mythenbildenden Volksgeistes nachgeht und eine verschwundene Weltanschauung in ihren Wurzeln bloszulegen sucht.[3])

Er räumte denn auch der Mythologie in der Dichtkunst keinen Raum ein. Den zweiten Teil des Faust nannte er eine mythologische Prozedur des Geistes. Aber das Mythologische ist nicht poetisch, denn es hat keine Grenzen und darf keine Grenzen haben.[4]) Ein andermal verglich er die Kunst des Aeschylos, aus dem düstern mythologischen Hintergrunde eine Welt voll Leben hervor zu spinnen, mit den fratzenhaften, modernen Versuchen, wie Goethes Faust II, die Mythologie in eine Art von Mosaik aufzulösen und diese zum Putz um neue, fremdartige, gar nicht damit in organischer Verbindung stehende Ideen, ja Einfälle herumzureihen.[5]) Das Spiel mit mythologischen Beziehungen bei modernen Dichtern heißt Armut hinter scheinbarem Reichtum verstecken. Die Götter werden zu schnöden Verzierungen gemißbraucht.[6])

In Fouqués, Raupachs und Geibels Nibelungen-Dramen vermißte Hebbel gerade die richtige Behandlung des mythischen Elementes. Fouqué leidet an jener gesuchten Erhabenheit, die ebenso einförmig wie unerträglich ist. Raupach, der nicht einmal die Geschichte bewältigen konnte, mußte dem Mythos umsomehr erliegen. Wie alle, die sich auf den Mythos nicht verstehen, will er das Ungeheure, das auf Glauben rechnen muß, weil es alles Maß überschreitet, motivieren und läßt dagegen die Momente, wo die Helden zum Menschlichen zurückkehren, und wo der Dichter sie dem Gemüte näher führen kann, unbenutzt. Geibel hat ganz einfach mit dem Mythos

[1]) X, S. 390 f.
[2]) XII, S. 255.
[3]) Tageb. I, S. 44.
[4]) Tageb. III, S. 54 f.
[5]) Tageb. I, S. 387.

gebrochen und alles, was an ihn erinnert, über Bord geworfen. Dieser Ausweg ist jedoch der unglücklichste von allen. Denn er vernichtet geradezu den Stoff, dessen Eigentümlichkeit eben in der wunderbaren Mischung des Ungeheuren und des rein Menschlichen liegt.

Das Drama bedarf allerdings der Anlehnung an die ältesten Überlieferungen eines Volkes, seien diese nun in der Sage oder Geschichte niedergelegt, wenn es nicht haltlos zerflattern soll. Es spitze sich in seiner Entwicklung so subjektiv zu, wie es wolle, nur fehle der allgemeine Grundstock nicht. Die Griechen stützten sich auf ihre Mythologie, Shakespeare auf die Geschichte. Unsere Dichter sollten sich an das Nibelungenlied halten, das uns zum Teil in jene Zeit zurückführt, wo Germanen und Inder noch ungetrennt in Asien mit und nebeneinander lebten. Welch Gewinn für die Nation, wenn der dramatische Nibelungenhort endlich einmal wirklich gehoben würde.[1])

Als Hebbel selbst an die Ausführung des langgehegten Planes ging, lag die größte Schwierigkeit für ihn eben in der Behandlung des Mythischen und jener richtigen Mischung des Mythischen und Allgemein-Menschlichen. Denn das Mythische ist das nicht Allgemein-Menschliche. Das Problem dünkte ihm also dieses zu sein: auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen, mythischen Fundament eine in allen ihren Teilen rein menschliche und natürliche Tragödie zu errichten. Der mythische Hintergrund soll höchstens daran erinnern, daß in dem Gedichte nicht die Sekundenuhr, sondern die Stundenuhr schlägt. Es ist doch etwas anderes, ob ein Kunstwerk in ein mythisches Kolorit getaucht wird, oder ob man ihm phantastische Räder und Federn gibt, wie Kleist seinem Käthchen von Heilbronn.[2]) Hebbel wollte den dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die reale Bühne heben. Nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des altnordischen Sagenkreises flüssig machen. Er konnte sich dabei fast völlig an das Nibelungenlied anschließen, dessen Sprachrohr er sein wollte, und weiter nichts. Denn der gewaltige Schöpfer

---

[1]) W. XII S. 19 f. 164 f.

[2]) Tageb. IV, S. 201, Briefe V, S. 69.

unseres Nationalepos hat sich wohl gehütet, in die Nebelreligion hinüberzuschweifen, wo seine Gestalten in Allegorien umgeschlagen und Zaubermittel an die Stelle allgemeingültiger Motive getreten wären. Nur bei den Verzahnungen griff Hebbel notgedrungen in Edda und Völsungasaga hinüber.

Hebbel konnte die künstlerische Weisheit gar nicht genug bewundern, mit welcher der große Dichter des Nibelungenliedes den mystischen Hintergrund seines Gedichtes von der Menschenwelt abzuschneiden wußte, und wie er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und Valkyrien seine volle Freiheit zu wahren verstand.[1] Es ihm darin gleich zu tun, war die Aufgabe seiner eigenen Dramatisierung.

Die Motive der Handlung sind durchaus menschlich und natürlich gehalten. Der mythische Hintergrund aber gibt der einzelnen Handlung die unendliche Schicksalsbedeutung und läßt die Schicksale, die sich vor unsern Augen entrollen, nur noch menschlicher und natürlicher erscheinen. Die mythischen Elemente der Handlung werden erzählt. Siegfried erzählt von seinem Drachenkampf und dessen wunderbaren Folgen. Frigga erzählt von Brunhildes übernatürlicher Herkunft, und Brunhilde selbst erzählt von ihren wunderbaren Gaben. Dietrich erzählt, was er am Nixenbrunnen von den Mysterien der Welt erlauschte, und Hagen erzählt von seiner Begegnung mit den Meerfrauen. Man hört auch nur von der übernatürlichen Körperkraft der letzten Riesen Siegfried und Brunhild. Volker singt von dem fluchbeladenen Horte, den — als einzig sichtbares Wunder — die Zwerge auf der Bühne schleppen.

Andererseits wieder erzählt der Kaplan von den Wundern der heiligen Stephanus und Petrus, welche die Kraft des Glaubens und den Fluch des Zweifels beweisen sollen, und auch sonst ist von den Wundern des Christentums die Rede.

Nur ein mythisches Motiv spielt eine wichtigere Rolle: die Tarnkappe. Hebbel rechtfertigte es so: er habe sich nie gestattet, aus der dunkeln Region unbestimmter und unbestimmbarer Kräfte ein Motiv zu entlehnen. Er beschränkte sich darauf, die wunderbaren Lichter und Farben aufzu-

[1]) W. IV. S. 341, Briefe VII, S. 163.

fangen, welche unsere wirklich bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern. Wie der Gyges ohne Ring möglich sei, so seien es die Nibelungen ohne Hornhaut und Nebelkappe.[1])

Nun wäre freilich jener verhängnisvolle Betrug an Brunhild, der den Keim aller tragischen Ereignisse in sich birgt, ohne die Tarnkappe nicht möglich gewesen. Aber sie ist schließlich nur das Hilfsmittel zu einer Handlung, deren Motive in den Charakteren der Handelnden tief begründet sind. Auch ist sie das anschauliche Symbol von Siegfrieds Heldenkraft, deren betrügerische Anwendung Brunhildes Schicksal wird.

Die Mörderprobe an Siegfrieds Leiche wird von Ute ganz realistisch gedeutet: „Das ist nur die Natur, die sich noch einmal regt“. Der Kaplan aber deutet sie so: „Es ist der Finger Gottes, der still in diesen heil'gen Brunnen taucht, weil er ein Kainszeichen schreiben muß“.[2])

Hebbel wollte in seiner Dichtung darstellen, wie sich Heidentum und Christentum nach und nach durchdringen und eine neue Welt schaffen. Dazu bediente er sich der urgermanischen und christlichen Elemente.[3]) Er fürchtete fast, daß man seine Dichtung zu christlich finden könnte,[4]) und er berief sich auf das Nibelungenlied selbst, das Goethe mit vollstem Recht als völlig gott- und götterlos charakterisirte.[5]) Die Dichtung spielt in jener Zeit, da das Christentum schon äußerlich gesiegt hat, aber die heidnische Gesinnung noch mächtig ist. „Jetzt herrscht das Kreuz und Thor und Odin sitzen als Teufel in der Hölle.“[6]) Die vertriebenen Könige

---

[1]) Briefe VII, S. 304.

[2]) Übrigens waren diese mythischen Elemente manchem Kritiker schon zu viel. Gervinus schrieb an Hebbel: die Mythe sollte zur dramatischen Motivierung nicht gestattet sein. Obgleich sie auf der Bühne nicht hervortritt, füllt sie doch die breiten Hintergründe hinter der Bühne ganz aus. Bei allem Respekt vor der zweifellosen Sicherheit, mit der Hebbel den ganzen Umfang dieser mythischen Bestandteile aufzunehmen wagte, bleiben jedoch desto mehr Zweifel über die Statthaftigkeit, wie über Wirkung und Erfolg dieses kühnen Verfahrens. Briefe VII, S. 410.

[3]) Briefe VI, S. 183. [4]) Ebenda, S. 45.

[5]) XII, S. 342.

[6]) Siegfrieds Tod, Akt I, Szene 1, S. 47.

trösten sich mit ihren Göttern, „denn derselbe Sturm der uns die Kronen raubte, hat auch sie gestürzt, und wenn's mich auch einmal verdrießt, daß dieser Reif nicht länger blitzt wie sonst, so tret' ich rasch in Wodans Eichenhain und denk' an den, der mehr verloren hat". [1])

Von hier aus gewinnt Hebbels Verwendung der Mythologie ein neues Licht: er mußte den Wundern des Christentums, das er nur als eine Mythologie neben anderen betrachten konnte, die Wunder des Heidentumes entgegensetzen, damit sich Heidentum und Christentum als mythologische Formen ganz gleichberechtigt gegenüber stehen und sich nur durch ihren sittlichen Gehalt unterscheiden.

§ 3. Wagner als Philosoph und Dichter des Mythos.

Man kann Hebbel den Dichter der historischen Schule nennen. Sein stärkster Gegensatz ist Richard Wagner, der gegen die historische Schule kämpfte und mit steigender Bewußtheit nicht ein historischer, sondern ein mythischer Dichter sein wollte. Denn er erkannte im Mythos die Erlösung der Kunst und des Lebens. Das Gesamtkunstwerk ist ohne den Mythos nicht zu denken. Damit nahm Wagner die unterbrochene Entwicklung der Romantik wieder auf. Er ist als Dichter des Mythos der Vollender der Romantik, deren Denken und Dichten auf den Mythos gerichtet war. Er stillte die mythologische Sehnsucht des deutschen Geistes, die seit Herder nicht mehr zur Ruhe gekommen war. Aber er sah die Bedingung für die Wiedergeburt des deutschen Mythos in einer Revolution der Menschheit und Wiedergeburt des Griechentums, und so stand er an der Seite Heines und der Jungdeutschen, welche doch eben die Romantik überwunden hatten.

Und das macht gerade die charakteristische Stellung Richard Wagners in der deutschen Literatur aus: daß er aus dem jungen Deutschland den Weg zu der Romantik fand. Die revolutionäre Bewegung, welche die Romantik vernichtete, wurde für ihn gerade die Quelle einer neuromantischen, d. h.

[1]) Kriemhilds Rache. Akt 2, Szene 2, S. 221 f.

einer mythischen Volksdichtung. Denn das Volk, auf dessen Dichtung die Romantik baute, gewann nun gerade durch die Revolution neue Bedeutung. Das Volk, das nun emporkam, wollte eine neue Volkskunst haben. Die Gemeinsamkeit des Volkes und die gemeinsame Weltanschauung, welche das Programm des jungen Deutschland war, bedingte den Mythos in der Kunst. Die kommunistische Bewegung der Zeit ging bei Wagner in die Idee des Mythos ein.

Wagner stellte den Mythos in Gegensatz zu der Geschichte, auf welche die Ästhetik der Zeit den Künstler weisen wollte. Er stellte sich als Dichter und Denker gegen die historische Schule, welche die Befreiung der Phantasie und des religiösen Bewußtseins von dem Mythos lehrte, und damit an die Seite Schopenhauers, dessen Verachtung der Geschichte Wagners Weltanschauung zu ihrer letzten Klarheit steigerte, sodaß seine mythische Dichtung und mythologische Kunstlehre die Macht der Geschichte in seiner Zeit überwinden konnte. In dieser Überwindung der Geschichte durch den Mythos liegt Wagners Bedeutung für die deutsche Kunst.

Auch Wagners Denken und Dichten war von jenem Gegensatz des Griechentums und Christentums erfüllt, der seit Heine die deutsche Literatur wie das deutsche Geistesleben überhaupt beschäftigte. Wagner wollte diesen Gegensatz im Mythos selbst zur Versöhnung bringen.

Spricht sich im Tannhäuser, in dessen Ouvertüre sich am Schlusse die getrennten Elemente, „Geist und Sinne, Gott und Natur“ umschlingen, die Sehnsucht aus der Tiefe der modernen Sinnlichkeit nach den Höhen der reinen Liebe aus, so stellt der Lohengrin die Sehnsucht aus jenen Höhen nach der Tiefe menschlicher Liebe dar. Lohengrin ist der Typus für die Tragik des Lebenselementes in der modernen Gegenwart: es ist der Kampf von Geist und Sinnlichkeit. Über diese höchste und letzte Tragik hinaus gibt es nur noch die volle Einheit von Geist und Sinnlichkeit, welche das heitere Element des Lebens und der Kunst der Zukunft sein wird.[1] So hatte der seit Heine so modern gewordene Kontrast

[1] Mitteilung an meine Freunde.

von Geist und Sinnlichkeit in Wagners Dichtungen schon Gestalt gewonnen, bevor er in der Abhandlung über die Kunst und die Revolution auch die Form annahm, die Heine ihm gegeben hatte: die Form von Griechentum und Christentum.

Nachdem der griechische Geist die rohe Naturreligion der asiatischen Heimat überwunden hatte, fand er den entsprechendsten Ausdruck seiner starken, schönen und freien Menschlichkeit in Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt. Das griechische Drama war der zu lebendiger Kunst gewordene Apollon, das griechische Kunstwerk und das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

Das durch die Römer über die Welt gebrachte Sklaventum, die Erbärmlichkeit des Lebens fand nicht in der Kunst, sondern im Christentum ihren Ausdruck. Der Gegensatz des Griechentums und Christentums wird mit Heines Farben geschildert: das Christentum machte die Erde im Gegensatz zum Griechentum zu einem ekelhaften Kerker. Das irdische Leben ist die Welt des Teufels. Die sinnliche Schönheit ist die Erscheinung des Teufels. So konnte das Christentum weder Kunst sein, noch Kunst hervorbringen. Denn das Kunstwerk kann nur aus der höchsten Freude an der sinnlichen Welt hervorgehen. Heute aber hat die Kunst einen zweiten Feind: sie verkaufte sich der Industrie, dem Nutzen, dem Luxus.

Die Naturverachtung des Christentums und die egoistischen Stützen der modernen Gesellschaft sind also die kunstfeindlichen Prinzipien, die zu bekämpfen sind. Nur die große Menschheitsrevolution, welche den Menschen wieder stark, schön und frei macht, kann auch die griechische Tragödie wieder gebären. Das Ideal, das Wagner für die Zukunft aufstellt, war auch das Ideal Heines und ging aus einem nicht unähnlichen Zwiespalt von aristokratischem und kommunistischem Gefühle hervor, wie bei Heine: Jesus würde uns gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind. Apollon aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt haben. Es ist Heines Ideal eines Götterstaates.

Wagners nächste Abhandlung nähert sich dem Begriff des Mythos, indem sie die Notwendigkeit einer allgemeinsamen

Volksdichtung entwickelt, die sich an die Gattung wendet und nur die reine Gattung der Menschheit zu ihrem Inhalt hat. Man hört Nachklänge von Schillers Ästhetik, deren Grundgesetz es war: daß die Kunst sich an die Gattung wenden müsse und deshalb nur die reine Menschheit darstellen dürfe. Denn alles, was bedingt und individuell ist, gehört nicht der Gattung im Menschen an. Die Erklärung der Mythologie, mit der diese Abhandlung beginnt, und die auf Wagners eigene Dichtung ein helles Licht zu werfen vermag, erinnert bereits an Schillers Auffassung der griechischen Mythologie: die Natur und das menschliche Leben sind absichtlos, unwillkürlich, notwendig. Der Mensch aber, als er seinen Unterschied von der Natur zuerst empfand, schob der Natur einen willkürlichen Grund und Willen unter. Die mythologische Naturanschauung war ein Irrtum. (Dadurch unterscheidet sich Wagner wieder von Schiller.) Die wahre Erkenntnis ist das Begreifen der Notwendigkeit in den Erscheinungen und der Gleichartigkeit von Mensch und Natur. Das Abbild der Notwendigkeit in Leben und Natur ist die Kunst. Diese Auffassung der Naturmythologie als des ersten Irrtums macht es verständlich, daß Wagner in seiner Nibelungendichtung die Naturbedeutung der mythologischen Gestalten nur noch ganz schwach durch ihre sittliche Bedeutung hindurch schimmern läßt.

Das Leben des Menschen muß die Befolgung der inneren Naturnotwendigkeit sein, nicht die Unterordnung unter eine willkürliche Macht. So muß die Kunst das Abbild des wahrhaft naturnotwendigen Lebens sein und nicht von den Irrtümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen des Daseins borgen. Nicht willkürliche Staatsgesetze dürfen das Leben gestalten. Die Kunst darf nicht den Gesetzen der Mode unterworfen sein. Die wahre Natur muß der Kunst wie dem Leben ihre Gesetze geben. Aber die innere Notwendigkeit der Natur ist durch den Staat vernichtet worden. Nicht das Bedürfnis, welches der einzig natürliche Grund des Lebens ist, sondern der Luxus regiert die Welt. Abstraktion, Mode, Gewohnheit und Sitte treiben die Maschine des modernen Lebens. Die Kunst aber kann nur aus dem Leben und nicht

aus der Mode Stoff und Form gewinnen. Das Volk allein — der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden — handelt nach Notwendigkeit und ist allein im Stande, den Luxus zu vernichten. Erst dann wird die wahre Kunst, das allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft möglich sein.

Das Muster ist in der hellenischen Kunst gegeben. Aber das Gewand der Religion, in das sie sich kleidete, ist national. Wir haben die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen, das Gewand der speziell hellenischen Religion zu dem Bande der Zukunftsreligion zu erweitern, welche die Religion der Allgemeinsamkeit sein wird. Religionen aber entstehen nur aus dem Volke.

Das Kunstwerk der Zukunft muß zu dem Menschen als Gattung sprechen. Es muß sein höchstes Bedürfnis befriedigen: die Liebe, welche die Hingebung an die Allgemeinsamkeit ist. Der Egoismus im Leben und in der Kunst muß sich in den Kommunismus erlösen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, daß alle Künste zu einem Kunstwerk zusammen wirken müssen.

Die Tragödie ist der vollste Ausdruck eines gemeinschaftlichen und künstlerischen Mitteilungsverlangens. Sie kann nur — wie bei den Griechen — aus dem gemeinsamen Volksgeiste heraus gedichtet werden. Ihr Gegenstand ist der Mensch an sich, der Mensch als Gattung. Auch die Natur ist nur im Zusammenhang mit diesem Menschen der Stoff der Kunst. Daher war das rein menschliche Kunstwerk erst mit den schönen Naturgöttern der Griechen möglich. Religion und Mythos einte die Hellenen. Das Drama war ihnen die gemeinsame Stammeserinnerung: ein religiöser Akt. Der Kern der hellenischen Religion aber war der Mensch. Indem die Kunst das Gewand der Religion abwarf und in den plastischen Götterbildern den egoistisch vereinzelten Menschen zeigte, war das gemeinsame Kunstwerk vernichtet. Damit begann die Entwicklung von der Nationalgemeinschaft zur rein menschlichen Allgemeinsamkeit. Denn der absolute Egoismus kann nur der Übergang zum Kommunismus sein. Der heutige Nützlichkeitsmensch muß sich in den künstlerischen Menschen der Zukunft erlösen, dem nur das allgemeinsame

Kunstwerk genügen kann, welches das allgemeinverständliche Drama ist.

Die dramatische Handlung ist die innerlichste Bedingung der Allverständlichkeit, indem sie dem Leben sein eigenes Wesen zur Anschauung bringt und es zum Bewußtsein erhebt. Sie muß aber dazu dem allgemeinsamen Leben entnommen sein und mit dem notwendigen Tode des in einer notwendigen Handlung persönlich untergehenden Menschen schließen. Denn nur ein solcher Tod des wahren Menschen macht die Handlung ganz verständlich und notwendig. Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Eine solch gemeinsame Feier kann aber nur von einer künstlerischen Gemeinschaft ausgehen. Was sie noch zurückhält, ist das Eigentum. Diese Grundlage des Egoismus darf nicht bestehen bleiben. Das Volk wird sie vernichten. Und das Volk ist der Künstler der Zukunft, wie es schon in den Zeiten der Mythe war. Auch der heutige Künstler aber kann allen Stoff und alle Form, wenn sie irgend gesundes Leben haben sollen, einzig diesem dichtenden und kunsterfindenden Volke entnehmen. Denn nur die Volksdichtung ist ewig neu und ewig wahr.

Zur Bekräftigung dieser Ansicht schloß Wagner seine Abhandlung mit der Deutung einer herrlichen Sage, die er auch selbst als Drama entwarf, so wie etwa Heine seinen Abhandlungen eigene Tanzdichtungen beigab: Wieland der Schmied. Wagner erkannte in dieser mythischen Sage den Grundgedanken seiner ganzen Kunstanschauung wieder. Wieland der Schmied, der nur aus Lust und Freude seine Werke schuf, wird von König Neiding gezwungen, seinem persönlichen Nutzen und der Vermehrung seines Eigentumes zu dienen. Aus höchster Not aber schmiedet sich Wieland eherne Flügel, schwingt sich empor und tötet seinen Peiniger. Wieland ist das Volk.

Diese Abhandlung ist die theoretische Begründung von Form und Stoff der Nibelungen. Das Scheitern des reinen Menschen an dem Eigentum und die Vernichtung des Eigentums durch die Liebe, der Untergang einer auf unnatürliche Verträge gebauten Gemeinschaft und die Verkündigung einer neuen Gemeinsamkeit ist der Inhalt der Nibelungendichtung.

die eine Totenfeier im Sinne dieser Abhandlung ist. Denn sie endet mit dem notwendigen Tode des in einer notwendigen Handlung persönlich untergehenden Menschen. Der Mythos aber ist der Volksdichtung entnommen.

Wagners größte und bedeutendste Abhandlung: Oper und Drama schreitet endlich zur deutlichen und umfassenden Bestimmung des dramatischen Mythos fort und nimmt den Kampf gegen die Geschichte auf, die durch den Mythos überwunden werden soll. Die Eigentümlichkeit der damit vollendeten Ästhetik Wagners ist: daß er die künstlerische Form aus dem Wesen des künstlerischen Stoffes, nicht aber den Stoff aus der Form herleitete. Der künstlerische Stoff, der die Form bestimmt, ist der Mythos.

Um zu erforschen, was unser modernes Drama so impotent macht, sucht Wagner den Stoff zu ergründen, von dem es sich nährt. Dieser Stoff ist der Roman oder die Geschichte. Der Stoff des griechischen Kunstwerks war aber der Mythos, und aus seinem Wesen allein kann man das höchste Kunstwerk der Griechen und seine berückende Form begreifen. In der großen Mannigfaltigkeit der Natur, die sie beunruhigte, suchte die Phantasie als gemeinsame Dichtungskraft des Volkes nach einem Zusammenhang der Erscheinungen, der als ihre Ursache zu begreifen war. Als diese Ursache kann der Mensch nur sein menschliches Wesen begreifen. Will er sich die gedichtete Ursache so deutlich wie möglich darstellen, so kann er es nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt. Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen. Durch den Mythos wird das Volk zum Schöpfer der Kunst. Denn die Kunst ist eben die Erfüllung des Verlangens, sich in den durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wiederzufinden. Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung von Inhalt und Geist des griechischen Mythos. Die gemeinsame Anschauung vom Wesen der Erscheinungen tritt in ihrer gedrängtesten Form als Kunstwerk aus der Phantasie in die Wirklichkeit. Aus dem Wesen und Inhalt des griechischen Mythos ergibt sich also die zu plastischer Dichtheit und Einheit zusammengeschlossene

Form der griechischen Tragödie. Der tragische Dichter teilte den Inhalt und das Wesen des Mythos am überzeugendsten und selbstverständlichsten mit, und die Tragödie ist nichts anderes als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber ist das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung.

Die gemeinsame Lebensanschauung, nach der das junge Deutschland verlangte, bedingt also den Mythos in der Kunst. Die Herleitung des griechischen Dramas aus dem Mythos hatte schon Friedrich Schlegel in seinen Jugendschriften vorgenommen, und an seine Darstellung der höchsten Vollständigkeit und Einheit bei größter Gedrängtheit der Form in der griechischen Tragödie erinnert Wagners Bestimmung des tragischen Mythos. Und wie Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen über die alte und neue Literatur die neuere Geistesbildung Europas aus dem Zusammenfluß des Christentums und der germanischen Sagenwelt hergeleitet hatte, ganz ebenso fährt nun Wagner fort: auch die neue Welt gewann ihre gestaltende Kraft aus dem Mythos; aus der Begegnung und Mischung zweier Hauptmythenkreise, die sich nie vollständig durchdringen und zu plastischer Einheit erheben konnten, ging der mittelalterliche Roman hervor. Im christlichen Mythos war das, was den Griechen die Ursache aller Erscheinungen dünkte: der Mensch das von vornherein unbegreifliche, sich selbst fremde Element geworden. Der Grieche hatte das im Menschen gefundene Maß im Staate absichtlich zu realisieren gesucht. Aus dem Zwiespalt zwischen dem Staat und der individuellen Freiheit ging der christliche Mythos hervor, in welchem der nach Aussöhnung mit sich verlangende Mensch bis zu der im Glauben verwirklicht gedachten Erlösung in einem außerweltlichen Wesen vorschritt, in welchem Gesetz und Staat vernichtet waren. Körperliche Gestalt gewann der christliche Mythos an einem persönlichen Menschen, der um des Verbrechens an Gesetz und Staat willen den Märtertod erlitt, indem er ihre äußere Notwendigkeit anerkannte, aber sie zu Gunsten einer inneren Notwendigkeit, der Befreiung des Individuums durch die Erlösung in Gott aufhob. Die hinreißende Gewalt des christlichen Mythos auf das Gemüt besteht in der von ihm dargestellten

Verklärung durch den Tod. Die Todessehnsucht und der Tod ist der wahre Inhalt der aus dem christlichen Mythos hervorgegangenen Kunst. Ein solcher Inhalt aber konnte nie im Drama sondern nur in der Legende dargestellt werden.

Der zweite Mythenkreis, der dem christlichen Mythos entgegengesetzt war und auf die Anschauung und die Kunstgestaltung der neuen Zeit entscheidend einwirkte, war die heimische Sage der neueren, europäischen, vor allem aber der deutschen Völker. Dieser Mythos wuchs, wie der hellenische Mythos, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In der Siegfriedssage vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Keim zu blicken, der uns nicht wenig über das Wesen des Mythos an sich belehrt. Natürliche Erscheinungen werden zu menschlich gedachten Göttern und endlich zu wirklich vermenschlichten Helden.

Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker wurzelte also ebenfalls, wie die griechische, in der religiösen, unbewußten und gemeinsamen Uranschauung vom Wesen der Dinge. An diese Wurzel legte das Christentum die Hand, indem es eine entgegengesetzte Naturanschauung einführte. Der alte Glaube verlor seine künstlerische Zeugungskraft. Der einheitliche Mythos zersetzte sich, des durch die gemeinsame Naturanschauung gebildeten Bandes beraubt, in tausendfache Vielheit, die mythische Urhandlung in ein Unmaß individualisierter Handlungen. Diesem Mythos wurde die christlich religiöse Anschauung wie zu neuer Belebung untergelegt, wodurch der christliche Ritterroman entstand. Die Entdeckung und Erforschung der wirklichen Welt aber vernichtete auch diesen Roman, und der Schilderung eingebildeter Erscheinungen folgte die Schilderung ihrer Wirklichkeit: der historische Roman, der als Kunstform seine höchste Blüte erreichte, als er vom Standpunkt rein künstlerischer Notwendigkeit aus — so hatten es die Romantiker an ihren Lieblingsromanen Don Quichote und Wilhelm Meister gezeigt — sich das Verfahren des Mythos in der Bildung von Typen zu eigen machte. Da dieses aber nur durch Versündigung an der Wahrheit der Geschichte möglich war, so stieg der Roman wieder von dieser Höhe herunter und wurde zur

getreuen Darstellung des geschichtlichen Lebens. Der Roman kann den Menschen nur aus seiner sozialen Umgebung und den historischen Verhältnissen heraus erklären, in die er gestellt ist. Der Roman erklärt uns den Staatsbürger. (Siehe Schiller!) Das Drama aber gibt uns seinem Wesen nach den reinen Menschen. Das Kunstwerk, in dem sich die dramatische Form am reinsten ausspricht, hat zu seinem Inhalt die reinste Menschlichkeit, die Vernichterin des Staates: Antigone.

Es ist das Unvergleichliche des Mythos, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters ist es nur, ihn zu deuten. An dem Ödipus-Mythos gewinnen wir auch heute noch ein verständliches Bild der ganzen Menschheitsgeschichte vom Anfang der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergang des Staates. Die Notwendigkeit dieses Unterganges ist im Mythos voraus empfunden; an der wirklichen Geschichte ist es ihn auszuführen. Auch der Kern des Staates, der vernichtet werden muß, geht uns aus diesem Mythos auf: der Keim aller Verbrechen ist die Herrschaft des Laios, um deren ungeschmälerten Besitzes willen dieser zum unnatürlichen Vater wird. Aus dem zum Eigentum gewordenen Besitz rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. Man sieht: Wagners Nibelungen wollten das deutsche Gegenstück zu der Ödipustrilogie sein, indem sie, wie diese, in der Form des nationalen Mythos ein Bild der ganzen Menschheitsgeschichte vom Anfange der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates und den Fluch des Eigentums darstellten.[1])

In dem Untergang des Staates liegt für die Kunst das über alles wichtige Moment, daß mit ihm die Schranken fallen, welche Eigentum und Geschichte, Sitte und Recht zwischen den Individuen errichtet haben, und daß dann erst die wahrhaft menschlichen Beziehungen zwischen den reinen Menschen eintreten können, welche die höchsten Gegenstände der Kunst sind. Denn die Kunst muß sich nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl wenden. Der Dichter muß sein

[1]) Vgl. die sehr ähnliche Auffassung des Eigentums in dem Ofterdingen von Novalis und dem Runenberg von Tieck.

Hauptaugenmerk auf die Wahl der Handlung richten, die er ganz aus dem Gefühl, nicht aber vom Standpunkt des Staates oder des Dogmas rechtfertigen kann. Eine solche Handlung ist das poetische Wunder, das nicht wie das religiöse Wunder die Natur der Dinge aufhebt, sondern sie dem Gefühle begreiflich macht. Der Dichter will einen großen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem verdichteten Bilde zu allverständlichem Überblick bringen. Dazu bedarf es der höchsten Steigerung und Verstärkung. Ein solches Bild ist das höchste und notwendigste Erzeugnis des künstlerischen Vermögens: das Wunder, das den unermeßlichsten Zusammenhang in allverständlichster Einheit darstellt.

Wir müssen also das Werk des Dichters den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen.[1])

Die Überwindung der Geschichte durch den Mythos in der Kunst, welche der Überwindung des Staates durch den Kommunismus im Leben genau entspricht, ist das große Motiv dieser Abhandlung, welche sich damit gegen die geschichtliche Weltanschauung der ganzen Zeit in Kunst und Leben wendete. Denn seit Hegel wurde die Weltgeschichte als eine planmäßige Ganzheit erfaßt und organisch konstruiert. Die Kunst sollte ihre Stoffe aus der Geschichte nehmen, deren Fakta als unmittelbare Ausflüsse des Weltgeistes allein die nötige Tiefe und Würde hätten. Denn die Geschichte ist die Realisierung des absoluten Geistes. Wirklich war denn auch an die Stelle des klassischen Geschichtsdramas, das die Geschichte nur als einen Stoff wie jeden anderen behandelte, ein neues Historien-

[1]) Vgl. hierzu „Zukunftsmusik“: der ideale Stoff des Dichters ist der Mythos, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen. Denn bei ihm verschwindet die konventionelle und nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen, konkreten Form zu zeigen, welche jedem echten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht. VII, S. 143, vgl. S. 161 ff.

drama getreten, das — ohne irgend welche Veränderung der Geschichte — nur ihren absoluten Geist zur Erscheinung bringen wollte.[1] Gegen diese Auffassung der Geschichte wendete sich Schopenhauer. Indem er auf dem Satze des Aristoteles fußte, daß die Dichtung philosophischer sei als die Geschichte, weil die Dichtung das Allgemeine, die Geschichte aber das Besondere darzustellen habe, wollte er die Geschichte aus Kunst und Wissenschaft ganz verbannen. Denn beide beschäftigen sich mit dem, was immer da ist und stets auf gleiche Weise. Der Stoff der Geschichte hingegen ist das Einzelne und Zufällige. Die Geschichte ist nichts als die Reihenfolge dessen, was sich einmal ereignet hat, ohne Zusammenhang, ohne Pragmatismus, ohne Notwendigkeit. Schopenhauers Weltbetrachtung war die Anschauung, welche die Dinge losgelöst vom Satze des Grundes nur an sich und der ihnen zu Grunde liegenden Idee nach zu würdigen weiß. Es ist die geniale Weltbetrachtung des Dichters. Der Historiker aber muß alles nach der Relation und Verkettung betrachten.

Auch Wagner huldigte dieser Anschauung, die er das sinnliche Anschauungsvermögen oder schlechthin die Sinnlichkeit im Gegensatz zu der abstrakten Erkenntnis oder Gedanklichkeit nannte.[2] Und so sah er auch wie Schopenhauer in der Geschichte nur Zufälligkeit und Bedingtheit, den Inbegriff aller Konvention, welche der reinen Menschlichkeit entgegensteht. Die Kunst aber hat es mit dem ewig Menschlichen, also nicht mit der Geschichte zu tun.

Man denke an Hebbel, der so gesagt hatte: die Kunst hat es mit dem ewig Menschlichen, also nicht mit dem Mythos zu tun. Wagner aber faßte gerade den Mythos als die Form der reinen Menschlichkeit auf. Dadurch wird Hebbels Stellung zu Wagner ganz verständlich. Hebbel fand nur das an Wagners lächerlicher Theorie richtig, daß die Oper (nicht aber das Drama) ihre Stoffe immer aus der Mythe entnehmen sollte, weil dann der Gesang nicht mehr so unnatürlich erscheine.[3]

[1] Gegen dieses geschichtliche Drama kämpfte schon Grillparzer, nicht ohne Beeinflussung von seiten Schopenhauers.

[2] Vgl. die Einleitung zum dritten und vierten Bande seiner Schriften.

[3] Hebbel Tageb. IV, S. [illegible]

Wirklich hatte sich ja die Oper seit jeher mit Vorliebe im Gebiete des Wunderbaren bewegt, und manche Ästhetiker schon hatten das mit der eigentlichen Unnatur des Gesanges gerechtfertigt. Aber das war ja gerade das neue Element in Wagners Ästhetik, daß er nicht den Mythos aus dem Wesen der Oper, sondern die Form des Musikdramas aus dem Wesen des Mythos herleitete.

Verständlich ist es nun auch, warum Hebbel auf das historisch gewordene Nibelungenlied zurückgriff, während Wagner die mythisch gebliebene Überlieferung des Nordens wählte.

In Wagners eigenem Dichten ist mehrfach ein Kampf zwischen dem Mythos und der Geschichte wahrzunehmen, der immer mit dem Siege des Mythos endigte, bis die theoretische Klarheit überhaupt den Zwiespalt nicht mehr aufkommen ließ.

Das erste Volksgedicht, das ihm tief in das Herz drang und ihn als künstlerischen Menschen zur Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte, war die Sage vom fliegenden Holländer: „das mythische Gedicht des Volkes". Ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm aus: die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. In der hellenischen Welt entspricht diesem Mythos Odysseus, im Christentum der ewige Jude. Im Mythos des fliegenden Holländers kam eine merkwürdige vom Volksgeist bewerkstelligte Mischung beider Mythen zustande. Wagner lernte diesen Stoff auf einer Seereise und aus Heine kennen. An seiner eigenen Lage aber gewann er Lebenskraft, denn er selbst sehnte sich nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens.[1]) Man kann bei wenigen Dichtern so deutlich wie bei Wagner das eigene Erlebnis in der Verklärung durch den Mythos erkennen. Das macht die ungemein deutliche und vollständige Darstellung des Hauptmotivs, die Wagner von dem poetischen Mythos verlangte und in seinen mythischen Dichtungen verwirklichte.

Zwischen dem fliegenden Holländer und dem Tannhäuser beschäftigte sich Wagner mit dem Entwurf zu einer historischen Operndichtung, den ihm die Sehnsucht nach der Heimat während seines Pariser Aufenthaltes eingab: Manfred. Aber dieses ihm

[1]) Mitteilung an meine Freunde, S. 265 f.

von außen vorgezauberte Bild wurde durch die Gestalt des Tannhäuser verdrängt, die aus seinem Innern entsprang. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung erfaßt und ihn in einfachen, plastischen Zügen wiederum zur Erscheinung bringt, während in der Geschichte diese Erscheinung in unendlich bunter und äußerlicher Zerstreutheit sich kundgibt und nicht eher zu jener plastischen Gestalt gelangt, als bis das Volksauge sie ihrem Wesen nach ersieht und als künstlerischen Mythos gestaltet. Dieser Tannhäuser war unendlich mehr als Manfred. Er war der Geist des ganzen ghibellinischen Geschlechtes in einer einzigen Gestalt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag.[1] Denn in ihm spricht sich die menschliche Sehnsucht nach reiner und keuscher Liebe aus. Diese Sehnsucht war das eigene Erlebnis, das Wagner in diesem Mythos zur poetischen Gestaltung brachte.

Das mittelhochdeutsche Gedicht vom Sängerkriege führte den Dichter auf den Lohengrin, und damit war ihm mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes aufgegangen.[2] Er lernte den Lohengrinmythos als eigentliches Gedicht des Volkes kennen, denn auch der Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht. Überhaupt keine der christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste eigentümlich an. Er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nach seiner Eigentümlichkeit gemodelt. Der Forscher und der Dichter hat die Aufgabe, das rein menschliche Gedicht wieder herzustellen. In dem griechischen Mythos von Zeus und Semele ist der Grundzug des Lohengrinmythos zu treffen. Es ist die allermenschlichste Sehnsucht aus den höchsten Sphären nach der rein menschlich notwendigen Liebesumarmung. So offenbart sich das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft im Mythos des Volkes.[3] Der Lohengrin war für Wagner der Typus aller Tragik, die ihn selber zu vernichten drohte: der

[1] Mitteilung an meine Freunde. S. 272.
[2] Ebenda S. 289 f.
[3] Ebenda S. 290.

Sehnsucht des reinen Menschen, der um seiner selbst willen geliebt und verstanden werden möchte und doch diese Liebe und dieses Verständnis nicht finden kann, und so schien ihm der Lohengrin die gleiche Bedeutung für die Gegenwart zu haben, wie die Antigone sie für das griechische Staatsleben hatte.[1])

Das wahre Gegenstück zu der Ödipusmythe sollte die Nibelungendichtung werden.

Man erinnert sich, daß einst schon Schiller ein Gegenstück zum König Ödipus machen wollte: Die Braut von Messina. In diesem Drama stellte Schiller die Götter wieder auf, welche in die Brust des Menschen zurückgekehrt sind. Er wollte eine mythische Tragödie oder vielmehr eine Erneuerung der mythischen Tragödie schaffen, nicht im Gewande, sondern im Geiste des Mythos. Wie im Ödipus des Sophokles erwächst in diesem Drama das furchtbare Unheil, das sich auf eine alte Verschuldung gründet, aus dem Versuch, den Orakeln der Götter vorzubeugen. Aber „die Götter leben", und die vom Schicksal vernichtete Mutter muß endlich bekennen: „bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter". In der Mythologie erkannte Schiller die Quelle aller tragischen Motive. Auch die Gestirne, die Wallensteins Schicksal sind, tragen die Namen der griechischen Götter. Er führte den Chor in die Braut von Messina ein, um die moderne gemeine Welt in die alte poetische zu verwandeln und alles das unbrauchbar zu machen, was der Poesie widerstrebt. Das Volk, die sinnlich lebendige Masse ist zum Staate, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter aber muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen äußeren Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar

[1]) Mitteilung an meine Freunde, S. 291—297.

macht.[1] Zu diesem Zwecke ging Schiller auch in jene Zeiten zurück, da neben dem Christentume noch die griechische Mythologie herrschend war. Er behandelte die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft, in welchem alles, was einen eigenen Charakter trägt, eine eigene Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet. Aber diese Tragödie, welche den Geist des alten Mythus erneuerte, konnte gerade deshalb keine echte und überzeugende Schicksalstragödie werden, weil Schiller nicht konsequent genug war, auch die Form des Mythos für seine Handlung zu wählen. Der unbedingte, ganz poetische Mensch ist nur der mythische Mensch. In Schillers Tragödie stört gerade die Mischung des Mythos mit Geschichte. Freilich ist die Idee des Tragischen, die Schiller sich an der Kantischen Philosophie bildete, dem Geiste des Mythos fremd: der schuldige Mensch, der am Schlusse durch freiwilligen Tod das Schicksal überwindet und sich zu seinem Herren macht. Auch Wagner suchte den reinen, von allen historisch-künstlichen Verhältnissen befreiten Menschen, und wie Schiller sich gerade mit diesem Drama dem Gesamtkunstwerk näherte, so stellte nun Wagner in einem solchen den reinen Menschen dar. Aber er **fand ihn im reinen Mythos.**

Wagners Studien trugen ihn durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos. Ein Gewand nach dem andern, das ihm spätere Dichtung umgeworfen hatte, löste er ab, bis der Mythos in seiner keuschesten Schönheit vor ihm stand: der wahre Mensch. Gleichzeitig hatte er diesen Menschen in der Geschichte aufgesucht. Siegfried und Friedrich der Rotbart bemächtigten sich seiner Phantasie. Zum letzten Male stellten sich hier Mythos und Geschichte einander gegenüber. Und wieder siegte der Mythos. Denn in der Geschichte fand er den Menschen nur von historischen Verhältnissen bedingt.

[1] Vgl. die Vorrede.

Siegfried aber ist die reinste menschliche Erscheinung an sich. Friedrich erschien ihm wohl wie dem sagengestaltenden Volke als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried. Er fühlte sich aber dem historischen Stoff gegenüber zum Verfahren des Mythos hingedrängt und hätte in letzter und höchster, dem modernen Dichter aber ganz unerreichbarer Gestaltung bei dem reinen Mythos ankommen müssen, den nur das Volk bis jetzt gedichtet hat, und den er in reichster Vollendung bereits in Siegfried vorgefunden hatte.[1])

Aus der gleichzeitigen Beschäftigung mit Mythos und Geschichte, Siegfried und Barbarossa, ging die Abhandlung über die Wibelungen hervor, welche Weltgeschichte aus der Sage herzuleiten und die mythischen und historischen Elemente in der deutschen Heldensage aufzudecken suchte. Es war unter den Germanisten ein lebhafter Streit entstanden, ob die Heldensage mythischen oder historischen Ursprungs sei oder ob sie sich aus mythischen und historischen Elementen zusammensetze. In diesem wissenschaftlichen Sreit um Mythos und Geschichte spiegelt sich gleichzeitig der ästhetische Kampf der Zeit zwischen Mythos und Geschichte. Es ist von Wagners Standpunkt aus, den er Mythos und Geschichte gegenüber einnahm, ganz selbstverständlich, daß er sich im Grunde der mythischen Auffassung der Heldensage anschloß, wie sie durch v. d. Hagen und Mone vertreten wurde. Aber er schloß sich auch der Anschauung Wilhelm Grimms an, daß die mythische Sage dann das menschliche Gewand des Urheldentums umwarf und in Zusammenhang mit der Geschichte trat.[2])

Wie Hagen und Mone deutete auch Wagner Siegfried als den Licht- und Sonnengott, der das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt. So ist der Ursprung und die Entwicklung des Nibelungenmythos aus dem mächtigen Eindruck des Tageslichtes auf den Urmenschen herzuleiten. Dank

[1]) Mitteilung an meine Freunde, S. 312 ff.

[2]) Wagner nahm fast alle Hauptgedanken seiner Schrift aus Karl Wilhelm Göttling: Über das Geschichtliche im Nibelungenlied (Rudolstadt 1814) und: Nibelungen und Gibelinen, ebenda 1816.

und Anbetung mußte sich zunächst diesem Elemente zuwenden, in welchem man den Grund des Daseins, den alles erzeugenden Gott erkannte. Dieser erste Natureindruck ist die gemeinschaftliche Grundlage der Religion aller Völker. Der Hort, so deutet nun Wagner weiter, ist die Erde mit all ihrer Herrlichkeit selbst, die wir beim Anbruch des Tages, beim frohen Leuchten der Sonne als unser Eigentum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt ist, die ihre düsteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt gespenstisch grauenhaft ausgebreitet hat. Diese Natursymbolik erweitert sich allmählich zum Symbol des ewigen Wesens von Mensch und Natur. Der Inbegriff dieser ewigen Bewegung, also des Lebens, fand endlich selbst im Wuotan, als dem obersten Gotte, dem Vater und Durchdringer des Alls, seinen Ausdruck.[1])

Während die mythische Sage auf dem Boden Skandinaviens im religiösen Mythos haften blieb, entwickelte sie sich in ihrem Mutterlande bei den Franken zur historisch gestalteten Stammsage. Der Hort, welcher der Inbegriff aller irdischen Macht war, wurde zum Symbol der Karolingischen Gesamtherrschaft, nach der die Franken strebten. So bildete sich die naturmythologische Vorstellung geschichtlich zu sittlicher Bedeutung aus. Bei der Bekehrung zum Christentum brauchten jene uralten Vorstellungen nicht aufgeopfert zu werden. Wuotan konnte als höchster abstrakter Gott mit dem Gott der Christen identifiziert werden. Die elementaren oder lokalen Naturgötter aber hat das Christentum bis auf den heutigen Tag unter uns nicht auszurotten vermocht. Die einheimische Lichtgottheit konnte ohne weiteres mit Christus selbst gleichgesetzt werden, der auch gestorben, beklagt und gerächt wurde. Nach dem Untergang der Wibelungen verflüchtigte sich der Hort in das Reich der Dichtung. Der reale Besitz war zurückgeblieben. Der ideale Inhalt des Hortes aber ging in den heiligen Gral über. Der Gral wurde der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes. Das Streben nach dem Grale vertritt nun das Ringen nach dem Horte.

[1]) Von hier aus erklärt sich auch das ewige Wechselbedürfnis Wodans in Wagners Dichtung.

Es ist nun ganz verständlich, warum sich Wagner in seiner eigenen Nibelungendichtung nicht auf die deutsche, sondern die skandinavische Fassung des Mythos bezog. Die deutsche Entwicklung der Sage hatte den Mythos zur Geschichte gemacht, was eine Darstellung der rein menschlichen Beziehungen verhinderte. Im Norden war der Mythos seinem Wesen treu geblieben. Daher konnte in ihm der reine Mensch an sich — Siegfried — zur sinnlichsten Erscheinung kommen.

Wagner verfaßte zuerst nur die Dichtung von Siegfrieds Tod. Sie entspricht im allgemeinen der späteren Götterdämmerung. Aber das Dämmern der Götter tritt hier nicht ein. Brunhilde steigt mit Siegfried nach Walhall empor, wo Allvater nach der Vernichtung des Eigentumes einzig und ewig herrscht. Es war nur der erste Versuch, einen wichtigsten Moment dieses Mythos zur dramatischen Darstellung zu bringen. Viele Beziehungen waren angedeutet worden, was aber dem Wesen des Mythos fremd ist, der in seiner Ganzheit versinnlicht sein will. So kam Wagner dazu, den ganzen Mythos in wirklich sinnlichen Handlungsmomenten in die Sinnlichkeit des Dramas aufgehen zu lassen. Denn das dünkte ihm dem Charakter des Mythos einzig gemäß zu sein. Das war ja die Eigentümlichkeit seiner Richtung, daß er seinen künstlerischen Trieb nicht aus der Form, sondern aus dem Stoffe, dem Mythos bildete.

Im Ring des Nibelungen hat Wagner seine gesamte Weltanschauung zur vollständigsten und deutlichsten Form gebracht. Darüber hinaus schuf er mit diesem Werke den eigentlichen Mythos seiner Zeit, die eine neue Gesellschaft ersehnte, welche sich nicht auf persönliches Eigentum gründet. Denn der Hort ist in Wagners Dichtung das Symbol des Eigentums, dessen Besitz mit der Liebe nicht vereinbar ist, und das durch die Liebe überwunden werden muß. Die Liebe erlöst die Welt vom Fluche des Eigentums. Wagners Dichtung stellt die Weltgeschichte von der Gründung der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates dar. Wodan hat durch trügerisch gehandhabte Verträge die Herrschaft der Welt gewonnen. Die Verträge bringen das Unheil über die Welt. Denn sie vernichten die natürlichen Beziehungen. Es gibt nur ein natürliches und ewiges Gesetz: das Urgesetz der

Natur — Erda, deren Töchter die Schicksal spinnenden Nornen sind. Das Fatum aber wurde in eine politische Notwendigkeit verwandelt. Das Seil der Nornen reißt, als die natürlichen Bande der Welt durch willkürliche Verträge voll Meineid und Schuld ersetzt werden. In der allgemeinen Jagd nach Macht und Eigentum, was die Herrschaft über die Welt verbürgt, hat die Liebe keinen Raum. Der reine und freie Mensch, der für den schuldbeladenen Gott die Welt erlösen soll, geht an dem Fluche, der an dem Eigentum haftet, und an den Satzungen, welche das Urgesetz ersetzen, zu Grunde. Aber sein Untergang erleuchtet das liebende Weib, die nun erlösende Weltentat wirkt. Die Götter, welche die Welt in Fesseln legten, dämmern, als die Schuld getilgt und das Eigentum vernichtet ist. Die erlöste Welt wird eine Welt der Liebe sein.

Die Nibelungendichtung ist ein sittlicher Mythos. Aber Wagner hat gemäß seiner Einsicht in den mythischen Ursprung der Heldensage die Naturbedeutung doch noch leise durchschimmern lassen. In den Göttern und Loge, den Rheintöchtern und den Zwergen spiegeln sich noch die Elemente: Luft und Feuer, Wasser und Erde. Donner und Froh wirken Gewitter und Regenbogen. Siegfried wird als siegendes Licht begrüßt. Wagner faßte die Götter- und Heldensage, deren Zusammengehörigkeit zuerst Uhland dargestellt hatte, zu einer absoluten Einheit zusammen, welche das Gesamtbild der Welt ergibt. Die Schicksale der Götter und der Menschen, Himmel und Erde sind miteinander verkettet.

Wagner erblickte den Irrtum der mythologischen Weltbetrachtung darin, daß sie den Zusammenhang der Erscheinungen, der nur als Notwendigkeit zu begreifen ist, aus willkürlich-menschlichen Gründen zu erklären suchte. So wurde ihm die Mythologie das Bild und der Spiegel einer Welt, die wirklich nur durch willkürliche Einrichtungen zusammengehalten wird. Die Natur ist aber so unwillkürlich und notwendig, wie das Leben es sein soll. Der Irrtum schwindet mit der Erkenntnis der Notwendigkeit. Die aus Willkür herrschenden Götter müssen im religiösen Bewußtsein der Menschheit dämmern, damit sie die wahre Erkenntnis vom Wesen der Dinge gewinnt. So bekommt es eine

neue und tiefe Bedeutung, daß Wagner für die Darstellung seiner im tiefsten Grunde antimythologischen Weltanschauung die Form der Mythologie gebrauchte, um in ihr — den Untergang der Mythologie zu zeigen, mit dem erst die neue Welt beginnen kann. Die Götter, die heute noch die Welt beherrschen, müssen dämmern, damit die Welt wieder frei und natürlich wird.

Als Wagner sich mit dem Entwurfe von Tristan und Isolde beschäftigte, war es ihm, als entfernte er sich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch seine Nibelungenarbeit ihm erweckten mythischen Anschauungen. Der große Zusammenhang aller echten Mythen, wie er ihm durch seine Studien aufgegangen war, hatte ihn namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche Variation trat ihm mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristans zu Isolde zusammengehalten mit dem Siegfrieds zu Brunhilde entgegen. Aus einem mythischen Verhältnisse entstanden zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse. Die völlige Gleichheit aber besteht darin, daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetz bestimmte Weib im Zwange einer Täuschung, welche seine Tat unfrei macht, für einen anderen freit und aus dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. So führte Wagner diesen zutiefst erlebten Stoff als einen Ergänzungsakt des großen und ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythos aus.[1])

Wagner zeigt sich in dieser Erkenntnis von dem großen Zusammenhang aller Mythologie als einen wahren Romantiker. Denn das war ja das Werk der romantischen Mythologen, daß sie die Einheit aller Mythen aufdeckten. Hier liegt die Quelle von Wagners Idee der Mytheneinheit. Die Schrift über Oper und Drama entwickelte diese Anschauung noch genauer. Er erkannte in dem ursprünglichen Urmythos den

[1]) VI, S. 267 f. Epilogischer Bericht. Man erinnere sich, daß A. W. Schlegel zuerst den Tristan als einen Mythos auffaßte, wie ja überhaupt die mythische Auffassung der mittelalterlichen Ritterdichtung in der Romantik wurzelt.

immer nährenden Ausgangsquell für die buntesten Äußerungen der unendlich verzweigten Sage. Die unermeßlich vielen Handlungen sind nur Variationen eines Typus, der auf eine einfache religiöse Vorstellung zurückzuführen ist. Der Sieg des Christentums über die mythologische Naturanschauung ist der Grund für die weitere Zersetzung des einheitlichen Urmythos in tausendfache Vielheit, der mythischen Urhandlung in eine Unmasse individualisierter Handlungen. Der Dichter aber hat die rein menschliche Urhandlung des Mythos wieder herzustellen.

Dieser romantischen Auffassung der Mythologie gemäß wies denn auch Wagner in der Mitteilung an seine Freunde die innere Einheit all seiner eigenen Mythendichtungen nach. Er zeigte, wie er durch die Mythen des Mittelalters hindurch, welche alle nur Gewänder des einen Urmythos sind, von einem zum andern eben auf diesen Urmythos selbst zurückgeführt wurde, und er zeigte, daß dieser Urmythos samt all seinen Variationen mit der griechischen Mythologie übereinstimmt. Denn er verglich die Nibelungen mit Ödipus und Antigone, Siegfried, der den Drachen tötet, mit Apollo, der Python tötet, den Holländer mit Odysseus, den Lohengrin mit Zeus und Semele. Der Tristan ist nur eine Variation des Siegfriedmythos. An die Stelle des Hortes trat der Gral. Auch der Parsifal also schließt sich der großen Mytheneinheit in Wagners Dichtung an.[1])

[1]) Vgl. Nietzsche W. X, S. 420f., wo er Wagners Mythenvielheit anders erklärt: wenn Wagner bald den christlich-germanischen Mythos, bald Schiffahrer-Legenden, bald buddhaistische, bald heidnisch-deutsche Mythen nimmt, so ist deutlich, daß er über der religiösen Bedeutung dieser Mythen frei steht, wie schon die griechischen Dramatiker taten. — Wagner hat die christliche Symbolik des Parsifal in seiner Abhandlung über Religion und Kunst motiviert. Er schließt sich dabei deutlich an Schopenhauer an. Schopenhauer sah in der Religion die mythisch ausgesprochene und dadurch dem Volk zugänglich gemachte Wahrheit. Denn die Wahrheit kann dem Volke niemals nackt, sondern nur symbolisch eröffnet werden. Die christliche Symbolik ist ein solch heiliger Mythos. Parerga und Paralipomena II. (Gegen diese Auffassung wendete sich Nietzsche, der darin die falsche Auffassung der Romantik wiedererkannte. Menschliches, Allzumenschliches I, 3. Hauptstück Nr. 110.) Diese Aufgabe sprach Wagner nach dem Untergange der Religion der Kunst zu, welche den Kern der Religion rettet, indem sie die mythischen Symbole der Religion ihrem

Wagners Mythologie hat durch Friedrich Nietzsche ihre höchste Verklärung erhalten, und Nietzsche stand auch im Kampfe für den Mythos gegen die Geschichte an Wagners Seite.

Die Wiedergeburt des Griechentums war die große Sehnsucht, die nach dem Untergange der Romantik das Jahrhundert durchzog. Dieses moderne Griechentum unterscheidet sich von Goethes und Schillers ästhetischem Hellenismus durch seine Verbindung des ästhetischen mit dem politischen Ideal. Aber die Gesamtauffassung des Griechentums ist doch bei Goethe und Heine und Wagner darin gleich, daß sie alle in ihm die Verkörperung der Schönheit und Heiterkeit in Leben und Kunst verstanden. Das Griechentum verkörperte sich ihnen allen in den schönen und heiteren Göttern der Griechen, nach denen die Sehnsucht des deutschen Geistes gerichtet war. Eine optimistische Weltanschauung spricht sich in diesem modernen Griechentume aus, das die Wiedergeburt des hellenischen Mythos als die Wiedergeburt der Schönheit und Heiterkeit in Kunst und Leben ersehnte. Aber mit Schopenhauers Philosophie verbreitete sich die Weltanschauung des Pessimismus. Wie konnte sich mit diesem Pessimismus das heitere Griechentum vertragen? Mußte nicht das Griechentum in den Zeiten des Pessimismus als Ideal verschwinden oder der Pessimismus durch das Griechentum überwunden werden? Beides erfolgte nicht.[1]) Aber Nietzsche

---

sinnbildlichen Werte nach erfaßt und durch ideale Darstellung ihre tiefe Wahrheit dem Volke verständlich macht, das nach einer sinnlich-realen Vorstellung der Gottheit verlangt. An Wagners letztes Drama, welches der Mythos des Mitleids ist, schlossen sich „Allegorische Dramen" von Christian v. Ehrenfels, welche dem unsterblichen Schönheitsgehalt der christlichen Mythenbildung ein Denkmal setzen wollten und so an Stelle der mit dem Glauben entschwindenden religiösen eine künstlerische Erhebung wecken wollten. Diese Dichtungen haben die christliche Mythenwelt mit altheidnischen, griechischen und germanischen Elementen durchsetzt zum anschaulichen Inhalt. Die Prometheus-Tetralogie: Prometheus, Maria, Christus, Die Kreuzigung sollte ein Analogon zu Wagners Nibelungen sein. (Wien 1895).

[1]) Wagner suchte einmal den Widerspruch zwischen dem tragischen Mythos und dem heiteren Griechentum so für sich zu lösen, daß er mit Umkehrung des Schillerschen Satzes erklärte: er verlangte seine

wußte Griechentum und Pessimismus innerlich zu einen. Indem er zu seiner genialen Erkenntnis kam: daß die bisherige Auffassung des Griechentums als einer Welt der Schönheit und Heiterkeit falsch ist und daß gerade das wahre Griechentum der stärkste Pessimismus ist. Was alle anderen aus einer optimistischen Weltanschauung heraus ersehnten, das ersehnte Nietzsche aus seinem Pessimismus heraus: die Wiedergeburt des griechischen Mythos aus dem deutschen Geiste, aber nicht der heiteren Götter, sondern des tragischen Mythos. Sein Werk: Die Geburt der Tragödie war die höchste Verklärung der Wagnerschen Mythologie. Es ist denn auch Richard Wagner gewidmet. Das aber unterscheidet ihn von Wagner: Wagner sah die Musik als Mittel, das Drama als Zweck an, Nietzsche aber sieht im Drama das Mittel und in der Musik den Zweck. Wenn Wagner aus dem Wesen des Mythos die Notwendigkeit der Musik bewies, so zeigte Nietzsche, wie der Mythos mit Notwendigkeit aus der Musik hervorgehen müsse, und zeigte es gerade an einem Mythos, wie Wagners Tristan.

Nietzsche stellte das griechische Problem so: wie verträgt sich das griechische Verlangen nach Schönheit und Heiterkeit in Leben und Kunst mit ihrem Verlangen nach dem Häßlichen und dem Willen zum Pessimismus in ihrer Tragödie? Wie verträgt sich ihre heitere und schöne Götterwelt in Epos und Plastik mit dem tragischen Mythos ihrer Tragödie, der das Bild alles Furchtbaren auf dem Grunde des Daseins ist. Kurz gesagt: woher stammt der tragische Mythos der Hellenen?

Nietzsche gewinnt die Antwort aus seiner Unterscheidung zweier in ihrem tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedenen Kunstwelten, der ungeheuren Gegensätze des Apollinischen und Dionysischen. Inhaltlich ist diese Unterscheidung aus Schopenhauers Philosophie genommen: das Apollinische ist der auf den ästhetischen Schein der Individuationswelt gerichtete Schönheitstrieb, die Erlösung

ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür ihm dann das griechische Leben, wie es unserer Anschauung vorliegt, als Modell dienen müßte. (Über Staat und Religion. VIII, S. 9.)

des Willens durch die ästhetische Verklärung der vorgestellten Welt. Das Dionysische aber ist die Erkenntnis der Alleinheit, welche hinter den Dingen ist, die Vernichtung der Daseinsschranken und das Versinken in die wahre Einheit. Das Apollinische ist die Erlösung im Schein, das Dionysische ist die Erlösung in der Wahrheit.

Formal hat schon Friedrich Schlegel das Apollinische und Dionysische in der griechischen Kunst unterschieden: im Gemüte des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen.[1]) Wagner hatte die griechische Tragödie den versinnlichten Apollo genannt und das ganze Griechentum in Apollo symbolisiert gefunden. Nietzsche aber sagt: die griechische Tragödie ist der verkörperte Dionysos, und Dionysos ist das wahre Symbol des griechischen Geistes. Apollinisch aber ist die griechische Götterwelt. Derselbe Schönheitstrieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat jene leuchtende Welt olympischer Wesen geboren, die von Heiterkeit und Schönheit überströmen. Derselbe Trieb, der auch die Kunst ins Leben ruft, ließ diese Welt entstehen, in der sich der hellenische Wille einen verklärenden Spiegel vorhielt. Denn der Grieche kannte und empfand wie kein anderer die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der olympischen Götter stellen. Der apollinische Schönheitstrieb hat seinen Grund in dem furchtbaren Pessimismus der Griechen. Die Heiterkeit der Griechen war die aus einem düstern Abgrund hervorwachsende Blüte der apollinischen Kultur. Die Plastik, welche die einzelnen Erscheinungen zu Göttergestalten verklärt, ist die eigentlich apollinische Kunst. Die dionysische Kunst aber ist die Musik. Denn sie symbolisiert jene Sphäre, die über aller Erscheinung und vor aller Erscheinung ist: die Welt des Seins an sich, der Ureinheit aller Dinge.

Die Musik reizt zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit und läßt das gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten. Sie ist also fähig,

[1]) Die Griechen und Römer, Jugendschriften I, S. 110.

den Mythos, d. h. das bedeutsamste Exempel, zu gebären und gerade den tragischen Mythos, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet. Der dionysische Geist der Musik ringt nach mythischer Offenbarung. Dann bemächtigt sich der apollinische Schönheitstrieb des tragischen Mythos und bildet ihn zu der heiteren und schönen Welt des Olymp. Aber das Dionysische regt sich wieder. Das gemeinsame Ziel des apollinischen und dionysischen Triebes ist die attische Tragödie.

Es ist das Los eines jeden Mythus, allmählich als einmaliges Faktum, mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden.(!) Das ist das Ende des Mythos. Diesen absterbenden Mythos der homerischen Welt ergriff der neu geborene Geist der Musik, und durch die Tragödie kommt der Mythos zu seinem tiefsten Inhalt und seiner ausdrucksvollsten Form. Die Kraft der Musik, welche in der Tragödie zu ihrer höchsten Erscheinung gekommen ist, wandelte den Mythos zum Vehikel dionysischer Weisheit um. Die Mysterienlehre der Tragödie ist: die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes alles Übel, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. Diese dionysische Wahrheit übernimmt das gesamte Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse. Denn das Drama schildert nicht die apollinische Erlösung im Schein, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein. Die Form aber ist apollinisch, und somit ist das griechische Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse.

Der Held der attischen Tragödie ist immer nur Dionysos, der in der Welt der Individuation zu Grunde geht, um sich in das Ureine aufzulösen, das hinter der Erscheinung ist. Die Freude aber an der Vernichtung des Individuums, der Genuß am tragischen Mythos ist nur aus dem Geiste der Musik zu verstehen. Denn an dem einzelnen Beispiel einer solchen Vernichtung, welches der Mythos ist, wird uns nur das ewige Phänomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die das ewige Leben des metaphysischen Willens unter dem Wechsel der Erscheinungen und trotz aller Vernichtung der

Individuen zum Ausdruck bringt. Das ist der metaphysische Trost, mit dem jede wahre Tragödie uns entläßt. Die Musik ist dieses ewige Leben selbst, der Mythos aber rettet uns als ihr Gleichnisbild vor dem unmittelbaren Anschauen dieser höchsten Weltidee, die für den Menschen unerträglich ist. Darin liegt die erlösende Kraft des Mythos, der sich zwischen uns und die Welt des Metaphysischen stellt. Das Apollinische der Form aber entreißt uns der dionysischen Allgemeinheit und entzückt uns für die Individuen, wodurch erst der Genuß des Mythos möglich ist. Das Beispiel eines solchen Mythos ist Wagners Tristan, der die Sehnsucht der Individuen nach der Auflösung in die ureine Weltennacht und diese Auflösung darstellt.

Die sokratische oder theoretische Weltanschauung, auf die Euripides die Tragödie gründen wollte, vernichtete die mythenschaffende Kraft der Musik und den tragischen Mythos selbst. Denn die Tragödie kann nur aus der dionysischen Musik geboren werden. Die Tonmalerei vernichtete den Geist der Musik. Der Mythos will als einziges Exempel einer ins Unendliche hineinstarrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden. Die wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solch allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber: jenes anschauliche Ereignis, das sich in diesem Spiegel bricht, der Mythos, erweitert sich sofort für unser Gefühl zum Abbild einer ewigen Wahrheit. Die Tonmalerei aber, welche die Musik zum Abbild der Erscheinung macht, entkleidet solch Ereignis jeden mythischen Charakters. Auch das Überhandnehmen der Charakterdarstellung, welche nicht mehr auf das Typische, sondern das Individuelle ging, vernichtete den tragischen Mythos. Dem historisch-kritischen Geiste des Sokratismus (!) fehlt die Empfänglichkeit für das Wunder, das der Mythos als das zusammengezogene Weltbild und Abbreviatur der Erscheinung nicht entbehren kann. (Wagner!)

Erst mit dem Ende der wissenschaftlichen Weltbetrachtung kann die mythische Tragödie wiederkehren. Die Zeit ist gekommen. Denn der dionysische Geist ist in Philosophie und Musik (Schopenhauer und Wagner) wieder erwacht. Die dionysische Musik kann den Mythos aus sich gebären. Die

Wiedergeburt der Tragödie steht bevor. Auf dem Wege Goethes und Winckelmanns konnte man die Griechen nicht erreichen. Die griechische Schönheit, Harmonie und Heiterkeit ist nicht das Ersehnenswerte, sondern ihr tragischer Mythos. Die Wiedergeburt der tragischen Weltanschauung wird ihn wiederbringen.[1])

Ohne Mythos aber geht jede Kultur ihrer gesunden, schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab. Die Bilder des Mythos müssen die allgegenwärtigen Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen sich der Mann sein Leben und seine Kämpfe deutet; und selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebenen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt. Durch den Mythos, der allem Erleben den Stempel des Ewigen aufdrückt, taucht Staat und Kunst in den Strom des Zeitlosen, um in ihm vor der Last und der Gier des Augenblicks Ruhe zu finden und die metaphysische Deutung des Lebens zu erkennen. Das Gegenteil davon tritt ein, wenn ein Volk anfängt, sich historisch zu begreifen (!) und die mythischen Bollwerke um sich herum zu zertrümmern. Heute ist alles in Abstraktion versunken. Regellos schweift die von keinem Mythos gezügelte, künstlerische Phantasie. Die Kultur hat keinen festen und heiligen Ursitz mehr. Das ist das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythos gerichteten Sokratismus. Und nun sucht der mythenlose und mythenhungrige Mensch unter allen Vergangenheiten und fremden Kulturen nach mythischen Wurzeln und häuft sich ein Pandämonium überall her zusammengehäufter Mythen auf. Das ungeheure historische Bedürfnis der Gegenwart (!) weist auf nichts anderes als eben auf den Verlust des mythischen Mutterschoßes. Und doch kann ein fremder Mythos nie mit dauerndem Erfolg in **eine andere Kultur verpflanzt werden.**

Aber unter diesem Kampfe des gegenwärtigen Lebens birgt sich eine herrliche, innerlich gesunde uralte Kraft. Es

[1]) Vgl. zu dem Hellenentum Goethes Nietzsche W. X., S. 402.

ist die dionysische Kraft, der wir die deutsche Musik danken und der wir die Wiedergeburt des deutschen Mythos danken werden.[1])

---

[1]) Vgl. zu der Geburt der Tragödie auch den früheren Plan: Sokrates und der Instinkt, Nr. 3. Religion und Mythologie, W. IX, S. 43. Aus den Gedanken und Entwürfen zu der Geburt der Tragödie ebenda S. 145, 153, (Wagners mythische Symbolik) 181. Vor allem: Bayreuther Horizont-Betrachtungen ebenda S. 360 f.: Wagner belebt den Mythos wieder. Faktoren deutscher Vergangenheit: Volkskunst der Reformation, Faust: Meistersinger. Askese und reine Liebe, Rom: Tannhäuser. Treue und Ritter, Orient: Lohengrin. Ältester Mythos, der Mensch: Ring des Nibelungen. Metaphysik der Liebe: Tristan. Das ist unsere Mythenwelt, sie reicht bis zur Reformation. Der Glaube an sie ist dem der Griechen an ihre Mythen sehr ähnlich. Ziel der Bildung des Deutschen: an Stelle des Historischen: die mythenbildende Kraft.

Register

zu Band I und II

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.



